Studie über die Araukana des Don Alonso de Ercilla y Zuñiga.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Vorgelegt von

Walther Strohmeyer

aus Andernach (Rhein).

Bonn 1929.

Druck: L. Neuendorff, Bonn, Franziskanerstraße 1a

Referent: Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Meyer-Lübke.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur ein Teil der Dissertation zum Abdruck.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner guten Mutter zugeeignet.

Bücherverzeichnis.

A. Bello: Obras completas, Santiago de Chile 1883, Band 6.

A. Royer: Étude littéraire sur l'Araucana, Dijon 1879.

Martinez de la Rosa: Apéndice sobre la poesia épica española, Bd. 2 der obras literarias, Paris 1827.

Voltaire: Essai sur la poésie épique, Kap. 8.

Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen von einer Anzahl Gelehrter, in: Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, Bd. 2, Leipzig um 1800.

Menendez y Pelayo: Historia de la poesia hispano-americana, Madrid 1913.

Ab. Michele Olivares: Historia militar, civil y sagrada del reino de Chile in: Collección de Historiadores de Chile, Band 4.

J. J. Molina: Geschichte der Eroberung Chiles durch die Spanier (Leipzig 1791).

Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Berliner Vorles. II).

An Literaturgeschichten:

Bouterwek: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit (Bd. 3, Göttingen).

D. S. J. Velazquez: Geschichte der spanischen Dichtkunst (übersetzt von Dieze, Göttingen 1769).

Sismondi: Littérature du Midi de l'Europe (Paris 1813).

Gottfr. Baist: Die spanische Literatur (in Gröbers Grundriß der roman. Philologie, Bd. 2, Abtl. 2, Straßburg 1897).

Angel González Palencia: Historia de la literatura española (Madrid 1921).

Fitz Maurice-Kelly: Geschichte der spanischen Literatur, Heidelberg 1925.

Gliederung.

I. Beweggründe zum Werk und Betrachtung der Umwelt.

II. Betrachtung des Werkes.

1) Ist die Araukana ein gut gewähltes Epos?
2) Kann der historische Stoff den epischen Forderungen genügen?
3) Aufbau.
4) Wahrheit und Dichtung *).
5) Einflüsse (Lucan, Vergil, Ariost, Camoens).
6) Nachteile *).
7) Vorteile (Charaktere, Reden, Beschreibungen) *).

III. Betrachtung des Stiles *).

1) Wiederholungen
   a) längere Gedankengänge
   b) kleinere Gedankenfunktionen
   c) wörtliche und synonymische Begriffsbestimmungen.
2) Besonderheiten des Dichters (Wortwahl, Syntax, Versmaß).

IV. Was bedeutet die Araukana für ihre Zeit?

---

*) Um den Plan nicht zu zerstören, führe ich die Gesamtpunkte der Dissertation an, von denen jedoch die mit einem Stern (*) versehenen Abschnitte nicht zum Abdruck gelangen.

I.

Beweggründe zum Werk und Betrachtung der Umwelt.

Die Ansicht, daß sich fast bei jeder Nation feststellen läßt, in welcher Gattung der Dichtkunst sie mit besonders produktiver Kraft lebt, ja wo sie besonderen Gefühlsreiz empfindet, den auszudrücken nur das ihr anhaftende Genie verleiht, darf zum größten Teile bestätigt werden. Wenn auch im allgemeinen jedes Wissen höchst individuell ist, also auf keinen allgemeinen Nenner gebracht werden kann, so läßt sich doch für jede Nation eine durchschnittliche Veranlagung annehmen. So mag man ruhig behaupten, daß den Deutschen die Lyrik und der Roman, alles Subjektive schlechthin, den Franzosen das Lustspiel, den Engländern die Tragödie und den Italienern Lyrik und Epik eigen ist, obwohl daneben auch andere Gattungen blühen. Wie steht es nun mit Spanien? Kann man ohne weiteres sagen, daß die Spanier für den Roman begabt sind, da Cervantes lebte, oder für die Bühne, da Lope da war? Um dies zu bejahen, muß man die Lyrik und Epik zu Rate ziehen. Gewiß ist, daß die Spanier nicht allzu große Lyriker waren, wenn auch Auslesen eines Boscan oder Garcilaso de la Vega entzücken. Was Spanien an Lyrik besaß, kam von Italien her. Wir besäßen wohl kaum eine wahre spanische Lyrik, wenn nicht eine gründliche Verjüngung nach der Kunstdichtung des Markgrafen von Santillana und Juan de Mena durch Italien eingetreten wäre. Die Romanzen sind doch veraltet und auf sie zurückgreifen, wäre töricht. Man liebte im 16. Jahrhundert nicht mehr das Alte, man war zu weit vorgeschritten; man spürte schon Renaissance: doch man war noch zu schwach zu neuem eige-

nen Gestalten. Wohl wäre Spanien in seinem alten verso del arte mayor weitergestampft, wenn nicht eine zufällige Anregung des venezianischen Gesandten Andrea Navagero das schlafende Spanien zu lyrischem Schaffen geweckt hätte. Boscan probierte es mit italienischen Versmaßen und der Erfolg war da. Wie steht es aber mit der Epik? Besitzt Spanien epische Kraft? Man lügt wohl kaum, wenn man sagt, daß die Spanier eher große Lyriker als Epiker waren. Die Zeiten eines Cid sind vorbei. Woher aber Neues nehmen? Stoff ist genug da; doch ihn richtig zu verarbeiten, war das Große. Wenn Voltaire behauptet, daß die Franzosen kein Epos schreiben könnten, nicht wegen des Reims oder etwa der Trockenheit der Sprache, sondern da die französische Sprache am wenigsten poetisch sei (Essai sur la poésie épique), was umsomehr befremdet, als er damit die Sprache seines Volkes herabsetzt, oder wenn ein Freund ihm abrät, die Henriade zu schreiben, da die Franzosen ja keinen epischen Kopf hätten, so dürfte auch Ercilla, jener größte spanische Epiker sagen: Entschuldigt, aber ich schreibe ein Epos für den epischen Kopf der Spanier, wie der kommende Voltaire für den der Franzosen. Voltaire war kein Epiker, und da es keine französischen Epiker gibt, darf er seine obige Behauptung als Philosoph rechtfertigen.

Nach diesen für die Spanier in Bezug auf die epische und lyrische Kunst nicht allzu günstigen Erörterungen kann man noch immer nicht behaupten, daß dieselben im Roman und auf der Bühne Großes geleistet haben. Doch dafür spricht die Erfindungsgabe, das aus sich heraus selbständig Neu Geschaffene eines Cervantes und Lope. Wenn auch diese beiden Macher allein dastehen und keine passenden Nachahmer und Zeitgenossen neben sich haben, so atmet doch die ganze spanische Dichterwelt ihre ausgestreute Atmosphäre und wetzt ihren Dichtermund an ihnen. So wie heute lebten auch damals die Menschen in einem Zeitalter des Verblüffenwollens und des Verblüffenmüssens.

Qui stupéfait est grand ist die Losung für heute und damals. Das Verblüffen geschieht aber nur durch das Objekt der Erfindung. Da nun diese Kunst im Roman und auch im Drama wohnt, darf man den Spaniern den größten Rang hierin einräumen.

Nach dieser Feststellung scheint es fast, als ob die Spanier in den anderen Gattungen nichts geleistet hätten. Fern liegt mir, diese Vermutung aufkommen zu lassen. Man kann sogar sagen, daß die Epik in Spanien blühte. Das beweisen die großen Huldigungen, mit denen Ercilla zu seiner Zeit in unzähligem Maße überhäuft wurde. Mancher wird vielleicht denken, und vielleicht auch teilweise mit Recht, daß man ihn so ehrte, da man nichts anderes kannte. Cervantes hatte ja noch nicht seinen Don Quijote der Welt vermacht. Doch darf man dagegen einwenden, daß er auch dann Erfolg gehabt hätte, da er trotz vieler Nachahmungen durch die Idee seines Stoffes neu wirkte, da er die Historie zur Poesie machte. Ja er schuf das erste Epos Spaniens im modernen Sinne, das trotz großer Fehler doch ein Epos genannt werden darf, ja das neben aller Nachahmung aus Antike und Umwelt modern war, da zeitgenössisches Leben, zeitgemäße Gedanken darin wurzelten. Das unepische Spanien versuchte viele Epen, doch schuf es nur ein Epos.

Bevor ich zu meinem eigentlichen Thema übergehe, muß ich die Frage aufwerfen, wie kommt es, daß das moderne Araukanerepos zu jener Zeit so plötzlich erschien, zu einer Zeit, wo man in Spanien noch so im Banne mittelalterlicher Kunstauffassung lebte? Um diese Frage zu beantworten, muß ich kurz Ercillas Leben, muß die Umwelt, in der er lebte, betrachten, und ich muß zurückgreifen auf seine Stellung zur Antike und die umliegenden Länder.

Alonso de Ercilla y Zuñiga stammte aus einer hochangesehenen Familie, die am Golfe von Biskaya ein Schloß besaß. Durch seinen frühen Aufenthalt bei Hofe, wo er Page des Fürsten Philipp, des späteren Königs Philipp II.

war, lernte er die Welt kennen. Naturgaben, die er durch das Studium der schönen Wissenschaften erweiterte, ließen bei ihm große Einsicht und Verstand erraten. Reisen durch Europa, auf denen er Philipp begleitete, weiteten seinen Blick. Von lebhaftem kriegerischen Geiste beseelt, wuchs sein angeborener Ehrgeiz von Jahr zu Jahr. Die großen Huldigungen, die man dem Fürsten auf seinen Reisen erteilte, die aber den Monarchen kalt ließen, wirkten sehr auf das Gemüt des jungen Alonso. Früh spornte ihn daher sein maßloser Ehrgeiz an, sich durch Tapferkeit hervorzutun. Bald bot ihm das Geschick auch Gelegenheit dazu. Bei seinem Aufenthalte mit Philipp in den Niederlanden kam die Nachricht von dem Aufstande eines Volksstammes in Südamerika. Nach den Entdeckungsfahrten des Columbus war ja der größte Teil des westlichen Südamerika von Männern wie Pizarro, Almagro, Valdivia und Villagran erobert worden. Jedoch erkannten die indianischen Volksstämme die spanische Regierung von Peru aus nur zum Scheine an, was dieser plötzliche Aufstand eines der tapfersten Volksstämme, genannt Araukaner nach dem Lande Arauco, beweist. Zur größten Freude wurde Ercilla mit abgesandt, um die Unruhen zu dämmen. Trotz des plötzlichen Todes des Führers Alderete rang er sich bis Peru durch, wo er sich bei dem gerade nach Arauco aufbrechenden größeren Teile des Heeres, der unter der Führung des Sohnes des Vizekönigs von Peru, des Marquis von Cagnete, zur See abging, anwarb. Die nun dort stattfindenden Kämpfe gegen die Araukaner schildert unser Dichter als Augenzeuge in der von ihm betitelten „Araukana", um als Kriegs- und Dichterheld nach Spanien zurückzukehren. Doch die Ehrung blieb aus. Drum endet der 3. Teil seines unvollendeten Werkes wohl mit dem für das Epos passenden Schmerz, aber nicht um die Besiegten, sondern um sich selbst.

Man sieht also, daß die Araukana ihre Entstehung mehr dem Wunsche verdankt, von König Philipp geehrt

zu werden, als dem Gedanken, der spanischen Literatur ein großes Epos zu schaffen. Ercilla bemerkte sein dichterisches Talent durch den geeigneten Stoff während der von ihm geschilderten Kämpfe, die er der Nachwelt überliefern wollte. Drum schrieb er auch dort gleich nieder, um zugleich Dichter und wahrer Berichterstatter zu sein. Aus dieser Kunst, schon während der langwierigen Streitigkeiten seine Erlebnisse förmlich als ein Tagebuch in Versen niederzuschreiben und mit dichterischen Bildern zu variieren, ist zu erkennen, daß er sich eifrig mit Literatur beschäftigt hatte. Auf seinen Reisen hatte er in Italien Ariost und Tasso schätzen gelernt, auch mußte er die lateinischen Epiker weitaus gekannt haben. So konnten ihm viele Männer Anregung verschaffen, was aus seinem Werke auch vollauf herauszuspüren ist.

Wie stand es überhaupt damals mit der epischen Kunst in Spanien? Die alten spanischen Heldensagen waren veraltet. Es war schon zu lange her, daß jene Nationalhelden gelebt haben. Auch waren sie ja genügend gefeiert worden. Wer kümmerte sich denn auch in Frankreich noch um den Karolingersagenkreis? Man lebte in einem neuen Zeitalter und wollte Neues. Die zeitgenössische Politik bot ja gerade in Spanien viel Anregung. Wo kann man bessere Stoffwahl finden, als in den durch die Entdeckung gebotenen Mitteln, als in den durch die Maurenkämpfe gelieferten Möglichkeiten? Man sollte doch meinen, daß eine Fülle epischer Literatur den Markt Spaniens überschwemmt. Aber dem ist nicht so. Die Phantasie hat doch gerade durch die Entdeckungen einen weiten Spielraum. Aber sie ist es gerade, die in Spanien fehlt. Man berichtet zu genau, um ja nicht die Historie zu verletzen. Man geht zu lukanmäßig vor. Leider ist Lucan immer noch das vernichtende Vorbild, dem nachzuahmen man für richtig hält. Auch Ercilla fällt in diesen Fehler. Anstatt aus den politischen Ereignissen der Mauren oder aus den Entdeckungen Stoff zu suchen, beschreiben die spanischen Epiker aus National-

gefühl die Heldentaten ihres Kaisers Karl, deren Verherrlichungen aber meist in plumpe Huldigungnn ausarten. So entstehen die unendlich vielen und unendlich langen Karoleen, von denen keine einzige gelesen werden kann. Höchstens ist die Austriada des Juan Rufo, eine Verherrlichung des Lepantosiegers Don Juan d'Austria zu nennen. Es fehlt eben noch der wahre epische Geschmack. Ebenso übel ist es mit den verzweifelten Versuchen, Ariost direkt nachzuahmen oder gar fortzusetzen (etwa las lágrimas de Angélica von B. L. de Soto etc.), den man in Spanien noch so gar nicht verstand, an dessen üppige Verschmelzung von Scherz und Ernst man sich nicht gewöhnen konnte. Man klebte noch zu sehr an den alten Romanzen und dem Cidgedichte, man war noch zu konventionell, als daß man die einfache natürliche Manier verließe, um sich in italienische Tändeleien zu schaukeln und alles spielend zu belächeln. Drum mißglückten auch die meisten romantischen Versuche. Auch in der ernsthaften Epopoe fehlte den Spaniern die richtige Kraft. Weit entfernt, eine eigene Idee über ein neues Epos aufkommen lassen zu können, waren sie sogar zu schwach, Tasso nachzuahmen. So kann man Lope de Vegas „Eroberung von Jerusalem" als einen unglücklich gewählten Versuch ansehen. Man darf als wahr hinstellen, daß die Spanier des 16. Jahrhunderts das Wesen des Epos nicht verstanden; sie sahen es als eine mit dichterischen Ausschmückungen versehene Reimchronik an, was ja die oben erwähnten Karoleen beweisen. Den Mangel an epischem Verständnis zeigt u. a. die besondere Vorliebe für (epische) Parodien, wie etwa Lopes „Gatomaquia" oder Villaviciosas „Mosquea". Der falsche Begriff, den die Spanier der Renaissance vom Epos hatten, indem sie glaubten, Phantasie nicht einmischen zu dürfen, kehrt auch in der Araukana immer wieder. Wenn nun unser Dichter schon zu tief in lukanischer Methodik stak, als daß er ihr noch gesund entrinnen konnte, so wußte doch jener italienische Freiheitssänger ihm von seinem erfinderischen Genie soviel einzu-

hauchen, daß er in ariostischen Bildern zu malen verstand. Doch Näheres unter „Einflüsse", hier genügt es zu sagen, daß Ercillas Werk von der Antike und von Zeitgenossen beeinflußt worden ist, also humanistischen und renaissancehaften Hauch spürt.

II.

Betrachtung des Werkes.

Nachdem ich nun die für die Araukana erforderlichen Vorbedingungen erfüllt habe, indem ich die Beweggründe zu Ercillas Werk und die Epik des 16. Jahrhunderts mit ihrer Umwelt sowie den Einflüssen, sei es von Antike, sei es von Italien her, kurz erörterte, möchte ich zum Hauptteil übergehen, der uns mit dem Sujet direkt beschäftigen soll. Bei einer Studie über einen Stoff wirft man sich unmittelbar die Frage auf, „ist das vom Autor gewählte Thema einer dichterischen Bearbeitung würdig?" und die Wirkung daraus, „paßt der Stoff zu der von ihm gewählten Gattung?" So fragt man sich auch hier „ist die Araukana ein gut gewähltes Epos?"

1.

Martinez de la Rosa sagt in seinem Kapitel über epische Poesie in Spanien, daß der Stoff der Araukana viele Nachteile berge, die der Dichter schwerlich hätte überwinden können, u. a. besonders den, daß die Unternehmung gegen Arauco, wenn sie auch mühsam und schwierig sei, keine Größe zeige, die eines Epos würdig sei. Dagegen sagt Bello, daß jede Handlung, die lebhafte Aufregungen, Spannung zu erzielen fähig sei und die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten wisse, ein Heldengedicht genannt zu werden verdiene. Wer hat nun recht? Ich stimme vollauf Bello

bei und sage mit ihm, daß das Große, das Dichterische in der Verarbeitung des Gegenstandes, in der Schöpfung aus sich heraus liegt. So wäre ja auch der Stoff der Ilias ohne Homer gering, und würde heute jemand die kleine Insel Itaka beachten, wenn nicht die homerische Figur des Odysseus dort gelebt? Homer legte uns in der Legende des Cyclopen zuerst die Berührung der Barbaren mit den zivilisierten Menschen dar. Und Ercilla verfährt ebenso. Kampf zwischen Zivilisation und Barbarei, zwischen goldgierigen Kulturmenschen und freiheitsstrebenden Wilden verdient verherrlicht zu werden, umso mehr als diese barbarischen Helden unter Ercillas Gestaltungskraft eine sympatisch-menschliche Farbe angenommen haben. Kann es denn überhaupt etwas Behandlungswürdigeres geben als der Todeskampf eines verzweifelten, freiheitsstolzen Naturvolkes, eines Stammes, der frei von gesellschaftlichen Vorurteilen nur in der Vaterlandsliebe seinen Lebenszweck sucht? Wie muß ein Stoff fesseln, in dem Wilde über Kulturmenschen triumphieren, da eine Tendenz nach edlen Dingen der schnöden Habgier gegenübersteht? Gibt es je in einer Geschichte eine so großartige Tat, als die, die Lautaro bietet, indem er seine fliehenden Landsleute durch sein mutiges Vorgehen zur Umkehr anfeuert und die schon fast beglaubigte Niederlage in einen Sieg umwandelt? Und derartige Taten gibt es viele, die allein schon besungen zu werden würdig sind. Die Araukaner erscheinen nicht als rohe Barbaren, sondern als ein schon bei aller Wildheit kulturangenommenes, großherziges Volk, bei dem oft größere Tugenden zu verzeichnen sind, als bei den sie bekämpfenden Spaniern. Ercilla verstand eben, uns für die wilde Nation geneigt zu machen, und dies war von großem Nutzen für seinen historischen Stoff.

II.

Kann nun sein und der historische Stoff überhaupt den epischen Forderungen genügen?

Um diese Frage zu klären, muß man die Forderungen des Epos mit denen der Geschichte vergleichen. Das Epos ist ja eine dichterische Erzählung des Geschehenen, des erlebten Wirklichen, wie des in der Sage Lebenden oder auch des Erdichteten, während die Geschichte den schlichten Verlauf von Tatsachen abwickelt. Das historische Epos als Abart des Kunstepos stellt uns historische Begebenheiten dar, die auch mit dem Schleier der Phantasie überzogen werden müssen, die also fiktiv und wahr sind, damit sie nicht den Eindruck einer versifizierten Geschichtsschreibung machen. Die Erdichtungen müssen dabei den Anschein innerer Wahrscheinlichkeit erwecken und so dargestellt sein, wie sie möglicherweise geschehen konnten. Allerdings läuft man leicht Gefahr, unepisch zu werden. Auch Ercilla verfing sich im Netze der Historie, und beim Versuche zu entrinnen geriet er in ein zweites Netz (Episoden: Lepanto und St. Quentin, sowie die Didogeschichte). Wohl glückten einige Versuche, sich aus der Hülle des Alltags in höhere Bahnen zu flüchten, doch das dichtmaschige Netz riß ihn bald zurück, und er atmete keuchend unter der großen Last seiner Aufgabe, sodaß sein Werk als Fragment und mit dem Anfang eines neuen Werkes endet. Schlegel sagt einmal richtig, daß sich ein historischer Stoff zwar im allgemeinen schmücken, aber nicht durch die historische Neigung im Ganzen und bis in seine innersten Bestandteile für das Epos poetisch organisieren läßt.

Was war nun Ercillas Fehler und wie konnte er ihm entrinnen? Er kannte nicht die Bedingungen des Epos. Er dichtete, ohne daß er wußte, daß er ein Epos schreiben wollte. Er vergaß, daß die Epopoe zu der Gattung der spontanen Schöpfungen menschlichen Geistes gehörte. Die

dichterische Eigengestaltung des Inneren richtete sich nach dem äußeren Bau der Geschichte. Zum Unheil schuf er sich Lucan zum Vorbild, sodaß der Rahmen des Epos sich zu sehr an die Geschichte anklammert, die, wenn er ihr mal entrinnt, zu künstlich wird, um den Leser von der Möglichkeit der Wahrheit zu überzeugen. Man liest die Araukana und ist trotz der Genauigkeit nicht recht informiert; denn der historische Dichter kann uns nie so aufklären wie der Geschichtsschreiber, da die epischen Forderungen mit denen der Geschichte auseinandergehen, ein Zeichen, daß er auch unter dem romantischen Dichter steht. Dieser vermag den unbedeutendsten Stoff erhaben zu gestalten durch seine Erfindungskunst, jener dagegen ist in seinem Stoff, sei er auch noch so groß und wuchtig, doch stets an die Tatsachen gebunden. Wenn nun der historische Epiker die Handlung mit dem Gewebe der Phantasie durchzieht, was, wie ich schon sagte, notwendig ist, um dem Ganzen einen dichterischen Glanz zu geben, so muß die Wahrheit in die Dichtung so geschmeidig überfließen, daß die nüchterne Wahrheit gleichsam in eine anmutige Wahrheit gleitet. Das ganze muß eine wahre Fiktion sein, wenn man das Paradoxon gebrauchen darf. Teilweise nun verschmilzt sich in der Araukana dieser krasse Realismus mit imaginären Vorstellungsbildern, in denen die kriegerische Unruhe einen passenden Widerhall, ein lyrisches Empfindungsäußern findet (Guacalda 13 und 14, Tegnalda 20, 21, Glaura 28, Lauca 32). Doch auch öfters wird diese Phantasie zu phantastisch, zu ariostisch, um neben dem rollenden Karren des Mars herlaufen zu können (Triton, Einleitung zu St. Quentin 17, Frauen Spaniens und eigene Liebe 18). Es ist für einen Historiker besonders schwierig zu erfinden, da er keinen Menschen zwingen kann, sich eine bekannte Geschichte nach der Erfindung des Epikers anders auszudenken. Diese Gefahr fällt aber bei Ercilla fort, da sein Stoff noch unerforschte Wahrheit birgt. Wenn man so die Schwierigkeiten erkennt, die für den historischen Epiker in dem

Angekettetsein an den historischen Stoff, in dem Widerspruch zwischen Dichter und Geschichtsschreiber und darin bestehen, daß er nie befriedigend aufklären kann, wie der Geschichtsschreiber, kann man zu der Ueberzeugung gelangen, daß historische Themen nur als Mittel zum Zweck dienen dürfen, daß eine Szene, sei sie auch noch so unbedeutend, aus der gesamten Geschichte herausgegriffen werden muß, um sie zum eigenen Erfindungsstoff auszubauen. Ercilla fiel den eben erwähnten Schwierigkeiten insofern zum Opfer, als der äußere Rahmen seines Themas ihm in dem Gebundensein an die Wirklichkeit die Möglichkeit eigener Erfindungskunst im „Aufbau" nimmt. Doch gehen wir auf den Aufbau näher ein.

3.

Kann man überhaupt von einem geregelten Aufbau, von einer ausgetifftelten und ausgeklügelten Kompositionsart in der Araukana reden? Um die Frage zu beantworten, muß man ein vollendeteres Epos zu Hilfe nehmen, um an Hand von ihm Vergleiche ziehen zu können und um aus ihm die Erfordernisse zu erkennen. So läßt sich bei Ariost trotz der verwirrenden Abenteuer ein geordneter Aufbau und eine sich durch alle Gesänge hindurchziehende epische Einheit wahrnehmen. Das Ganze besteht aus drei Hauptteilen, und zwar 1) dem Kriege der Sarazenen gegen Karl den Großen, 2) der Liebe und den Taten Rogers und Bradamantes, was die Hauptfabel des Gedichtes ist, und 3) der Liebe und dem Wahnsinn Rolands, was die Hauptepisode ausmacht. In diese 3 Hauptteile, die fast zugleich und nebeneinander fortgeführt werden, verschlingt er kriegerische und verliebte Abenteuer, deren Mischung das Wesen des epischen Romans ausmacht und ihn von der eigentlichen Epopoe trennt. Sein Verdienst ist es, daß er in seinem Aufbau jeder Figur eine solche persönliche Note gibt, daß man sie im größten Gewirr wiedererkennt. Auch Vergil gibt schon in seiner Aeneis mit seiner harmonischen Ver-

schmelzung des Griechischen und Römischen eine klare Kompositionsart, während Lucan durch sein zu hartnäckiges Festhalten an der Historie und seinen Ueberfluß nebensächlicher Dinge wahren Aufbaus ermangelt und durch sein zu chronikenmäßiges Vorgehen den erhabenen Gedanken einer Epopoe nicht aufkommen läßt. Wie steht es nun mit der Araukana? Wie ich schon sagte, wußte Ercilla gar nicht, daß er ein Epos schrieb, ja er trachtete ebenso wie Camoens nicht danach, ein Gedicht nach dem Muster der Alten zu schreiben. Vielmehr wollten beide eine Reihe von Helden und Taten überliefern, und dazu war der Rahmen des Epos am besten geeignet. Ercilla dichtete um der Geschichte und nicht um des Epos willen, Ariost dagegen dichtete seine Ideenwelt um des Epos und um ihretwillen. Drum fiel sowohl unserem Autoren als auch Camoens die Notwendigkeit des epischen Aufbaus erst während des Dichtens ein, der von Ercilla nicht gerade befriedigend, doch nach der historiographischen Behandlung des Sujets kaum besser gehandhabt werden konnte.

Betrachten wir nun den Aufbau näher, so erkennen wir in allen 3 Teilen eine von Gesang zu Gesang historisch fortlaufende Handlung, in der aber der dichterische Gedanke nur langsam vorrückt. Der Verlauf der Schlachten zwingt das Epos, lange auf einer sich gleichbleibenden Höhe zu verharren. Es beginnt mit der rein geographischen Tatsache der Schilderung Chiles und des araukanischen Landes, sowie der Sitten und Gebräuche der Eingeborenen. Wenn der sich gleichsam in einer anderen Welt abspielende Stoff eine dem Leser — womit er Philipp II meint — angenehmere Informierung ermöglicht, so dient dieser Zweck der dichterischen Idee doch nur wenig, zumal derartige Nebensächlichkeiten, die bei Gelegenheit in spielerischen Versen hätten eingestreut werden können, nicht nur dem inneren Gehalt des Epos, sondern auch dem ganzen Aufbau schaden. Dieser Anfang ist überhaupt völlig zu entbehren, sodaß das eigentliche Thema erst im 2.

Gesange anhebt. Man kann von hier aus, vom Auftreten Caupolicans bis zu seinem Tode (2—34) einen Zug epischer Einheit spüren. Dieser Zug liegt in dem historischen Lauf der Begebenheiten. Denn, so sagt Bouterweck, die Not der Spanier wächst von einer Krise zur anderen, bis Verstärkung aus Peru kommt. Darauf werden die Araukaner in eine gleiche Lage versetzt, um in dem Ende Caupolicans ihren tragischen Höhepunkt zu erreichen. Der ganze Verlauf der Handlung läßt ein Emporsteigen und ein langes Ausharren, das eine abschließende Tragik vorausahnt, erkennen. Die anfangs siegreichen Araukaner (Ges. 3—12) bewahren trotz aller Niederlagen (13—28) den Mut, der sich schließlich zur Verzweiflung steigert, bis ein plötzlicher Umschwung Kraft und Ausdauer vernichtet (29—34). Nun ist aber die Einheit der Handlung nicht dadurch bedingt, daß eine ganze Begebenheit bis ins Einzelne zerpflückt werde, was vielmehr Aufgabe der Geschichte ist, sondern durch den Zweck und die Idee, die der Dichter seinem Werke zugrundelegen will. Dieser dichterische Zweck ist bei Ercilla in der Absicht zu finden, das historisch Erlebte zwecks Würdigung des so großen Themas mit allen Farben der Kunst auszumalen, ohne daß er die Phantasie zum Hauptzweck macht, wie Ariost. Er will die historische Wahrheit dichterisch veranschaulichen, und dabei geht er einheitlich vor. Verfolgen wir nun diese gewisse Einheit für sich, so nehmen wir in ihr den Aufbau wahr. Die Exposition beginnt mit der Wahl des Anführers der Wilden, Caupolican, dessen listige Überrumpelung einer spanischen Festung schon den allmählich ansteigenden Moment der Spannung erzielt, die sich aber erst in der nun folgenden Schlacht auswirkt. Unwillkürlich nimmt man für diese Wilden Partei, da sie entgegen den gold- und ruhmgierigen, voll ausgerüsteten Spaniern ohne Feuerwaffen nackt ihre Freiheit erkämpfen. Mag nun die erzielte Wirkung des Autors verfehlt sein, so zeigt er doch, daß das Interesse für die Menschheit parteiisch zu sein verbietet,

was die völlige Hingabe an seinen Stoff verrät. Nur verliert die sich weiter entspinnende Handlung durch das häufige Umschwenken von einer Partei zur anderen, besonders im ersten Teile, an technischem Wert des Aufbaues. So muß das Anrücken einer nur 14 Mann starken Truppe (Ges. 4) gegen ein Heer der Wilden das Interesse für Momente verschieben. Man vergißt im Augenblick, daß diese 14 ein Teil jener ruhmsüchtigen Spanier sind, die man kurz vorher verpönt hat, da man als Mensch der Tapferkeit und Energie des Schwächeren anhaften muß. Diese Szene, die in ihrer dichterisch bunten Schilderung als Einzelding gerühmt zu werden verdient, kann der Gesamtheit, dem Aufbau und Handlungsfortschritt, dem äußerlich epischen Gestaltungssinn nur schaden, da sie von der notwendigen Einheitlichkeit, von der Hauptbahn dichterischen Zweckes abweicht und das Heldische der Araukaner als episches Erfordernis hintansetzt. Die Neigung darf nicht variieren. Im weiteren bleiben die Wilden die Träger des Epos, wenn auch zeitweise die Spanier näher gebracht werden. Die Schürzung des Knotens ist gleichsam geschehen; man weiß, um was es sich handelt; alles liegt klar vor uns, Kampf zwischen Freiheit und Unterdrückung mit Hingabe an die Wilden spiegelt die Seele des Epos wider. Zu lange jedoch wogt dieses mörderische Streiten, das im ersten Teile nur durch eine liebliche Stelle abgelöst wird. Ist eine Schlacht beendet, so findet sofort Beratung zwecks neuen Kampfes statt, eben da es geschichtlich so war. Der Aufbau ist demnach nur historisch, nicht episch gehalten, denn die historische Aufeinanderfolge kann nur als tatsächliche dastehen. Man mag daher schwer von einem direkten Aufbau reden, da die Historie sich nicht aufbauen läßt. Drum bewegt sich auch die Handlung oft lange auf einer gleichen Basis, eben da der Historiker nicht die Freiheit des Epikers hat. Festspiele und Wettkämpfe oder andere Besonderheiten, die der Naturanlage der Araukaner entsprechen, dienen dazu, dem geschichtlichen Rahmen eine buntere

Farbe zu geben. Das Kriegerische wird abgetönt, und die Helden treten uns als Mensch entgegen. Sie führen nicht fort, sondern sie vertiefen. Der Aufbau ist also nur da wahr zu erkennen, wo eine Handlung oder Begebenheit aus der anderen herausfließt und sich episch zur Größe steigert. Historisch wächst eine Handlung nur selten aus einer anderen; sie laufen oft neben- oder hintereinander fort. Daher treibt man durch Gesänge hindurch gleichsam auf einem unruhvollen, oft stürmisch tobenden Meere und sehnt sich nach Neuem, nach Steigerndem. Doch da der Dichter während des Kampfes schrieb, konnte er nur schildern, nicht direkt aufbauen.

Ein Übersetzer des Orlando furioso sagt in seiner Einleitung: „Das Epos gewinnt durch die Behandlung des Stoffes als eines bekannten und fest überlieferten etwas von der Signität der Geschichte". Ercilla verfährt umgekehrt. Sein Überlieferungsdrang läßt ihn die geringsten Einzelheiten ausdrücken. Er glaubt, daß die Geschichte einer anderen Welt durch das Ausspinnen einer ruhmvollen Wahrheit viel eher dem epischen Zweck diene als durch das Voraussetzen derselben oder durch eine gesuchte Phantasie, eben da das Wahre schon romantisch scheine. Wenn sich Gesänge hindurch fiktive Geschichten als epische Ausflüchte aus einem Gesamten einspielen, und die sich so sehr ins Unendliche ausdehnenden Nebenhandlungen kein absehbares Ende erraten lassen, da sich immer wieder Detailschilderungen zur genaueren Informierung der Gewohnheiten und Lebensweisen jenes Naturvolkes und zur Belebung und Variierung des Ganzen zugesellen, wundert man sich, daß die Haupthandlung noch imstande ist, die vielen Nebensächlichkeiten zu durchdringen. Doch die notwendige Kompositionsart, die die Geschichte vorschreibt, hält den Faden durch alle Abweichung hindurch aufrecht. Die wachsende Tendenz zum Umschwung, zur Entscheidung steigert den Aufbau der Handlung. Man spürt schon durch die aufeinanderfolgenden Niederlagen (*22, 25, 28*) und durch den allmählich

zur Verzweiflung anwachsenden Mut der Araukaner eine kommende Veränderung, einen notwendigen Wendepunkt. Die Galvarinoszenen (22, 23, 26), obwohl eine Nebenhandlung, deuten durch die tragische Tragkraft eines einzelnen auf ein nahes Ende der Freiheitshelden hin, auf ein Ende, das in der einstimmigen Verbrennung der Habe (29) noch näher rückt. Doch in dem letzten Rettungsversuche Caupolicans, in der verzweifelten Anwendung einer Kriegslist (Gesang 30, 31), die durch die fast dramatische Beschreibung der Verräterei den Wendepunkt anbahnt, tritt die volle Tragik zutage, die in der Entdeckung des tückischen Vorhabens ihren Gipfel und in der Gefangennahme und dem Tod Caupolicans (33) ihre Katastrophe erreicht. In diesem, wie vielleicht in jedem historischen Epos sind gleichsam zwei Höhepunkte, historisch und episch, denen zwei Wendungen folgen, zu unterscheiden. Jedoch liegen beide so nahe zusammen, daß der eine in naher Beziehung zu dem anderen steht. Die grausamen Vorwürfe Fresias gegen ihren sich ergebenden Gatten (33, 76 ff.) enthalten den epischen Höhepunkt, hinter dem sofort die Katastrophe gähnt, die in dem Sterbenmüssen liegt, um nicht moralischen Beschimpfungen zu erliegen. Mit dem Tode Caupolicans, der historisch beklagenswert, jedoch episch notwendig ist, endet die Kompositionsart.

So ist der Aufbau in gewisser Hinsicht fein ciseliert, was besonders in dem langsamen Steigern der Handlung und in den trüben Ahnungen einer kommenden Veränderung deutlich wird. Ercilla verfuhr gut, den Höhepunkt erst kurz vor der Katastrophe anzusetzen, da so die nötige Spannkraft erhalten bleibt. Er tat mehr als der Historiograph, wenn glücklicherweise auch nicht durch Verdeutlichen und genaueren Bericht, den er durch Beschreibungen und Ausschmückungen epischer, freier gestaltet, so doch durchs ungewollte Aufbauen und Vereinheitlichen. Befremdend nur ist, daß der Dichter über den Rahmen des Aufbaues hinausgeht, indem er von der neuen Wahl eines araukanischen

Feldherrn und von dem Zuge der Spanier gegen Süden spricht, bis er, sein Thema vergessend, König Philipps Recht auf den portugiesischen Tron erörtert und sich ausweint, statt aussingt, da er ungeehrt hatte enden müssen. Dieser Fehler zerstört die vorangehende Einheit der Komposition und dehnt den Stoff in unnatürliche Weiten aus. So gleicht die Araukana einem stolzen Schiff, das in harten Kämpfen durch die Wogen streicht und schließlich anstatt dem ersehnten Hafen zuzustreben, weiter ins Meer steuert, bis es im Nebel sich verirrt und sich dem Schicksal preisgibt. Unser Autor vergaß in seinem Überlieferungstaumel die notwendige epische Wertung. Nichtsdestoweniger kann man den geschichtlichen Aufbau, der die Regierungszeit Caupolicans umfaßt, von seinem ansteigenden Momente über seine zu lange auf gleicher Höhe schwebenden Spannung bis zum Wendepunkt verfolgen, wo das dichterische Genie durch die erfrischenden Beigaben der schön ausgeführten, wenn auch oft in den Zusammenhang nicht ganz hineinpassenden Detailszenen dem historischen Ganzen eine epische Farbe verleiht.

Wie steht es nun mit der Hauptperson, die das Epos ausmacht? Gibt es überhaupt eine eigentliche Zentralfigur in der Araukana, aus der ein ganzes Volk spricht? Dr. Suarez de Figueroa hält die Araukana für führerlos, die in den Kriegen einen Körper ohne Kopf einführe, da nämlich Ercilla den spanischen Oberbefehlshaber, Don Garcia Hurtado de Mendoza, nur zweimal andeutet. Doch der wilde Caupolican, dessen Herrscherzeit ja auch der Aufbau umfaßt, gestaltet das Epos zu einem einheitlichen Ganzen, zumal die Wilden auch die Träger des Epos sind. Immer wieder klammert man sich an ihn, und freut sich, ihn wiederzufinden, wenn man ihn verloren hat. Besonders aus dem Höhepunkt und aus der Katastrophe wird ersichtlich, daß Caupolican allein Führer ist, daß sein Tod auch das Ende des Epos sein muß. Man denkt nicht mehr an die Spanier, die man doch nicht recht kennengelernt hat. Führer

wie Valdivia, Villagran und der Marquis von Cagnete können für Momente interessieren, doch man vergißt sie eben so rasch. Caupolicans Wirken erfüllt die ganze Komposition; an ihm baut sich die Handlung auf. Wenn die Spanier ebenso wie die Wilden eine den ganzen Aufbau umfassende Einheit einer Hauptfigur gehabt hätten, so wäre der Reiz des Epos völlig verfehlt, insofern als das Heldische je nach Neigung der Geschichte hätte abwechseln müssen. Die Spanier verlieren natürlich durch das Fehlen oder vielmehr wenige Hervortreten ihres Feldhern, aber die epische Einheit wird bewahrt. Wenn Zeitgenossen Ercillas das wenige Hervortreten des spanischen Feldherrn (Hurtado de Mendoza) in der Araukana aus Nationalstolz rügten und ihm durch platte sogenannte epische Verherrlichungen mehr Beachtung zu geben vermeinten, so verstanden sie eben nicht den Zweck, den der Araukanersänger beabsichtigte, und den er nur durch Schaffung einer einzigen Hauptfigur erfüllen konnte. Caupolican füllt die ihm aufgetragene Rolle als epischer Held aus, eben da er uns schon als kultivierter Mensch und nicht als eigentlicher Wilder nahetritt. Er erscheint als ein vorteilhafter Träger des Epos, an dem die anderen Personen aufsehen können. Wenn er in seinem Charakter auch schon mal weichherzig erscheint, so ist er auf der anderen Seite von einer Energie beseelt, die ihm die Würde seines Amtes verdient macht.

So ist der Aufbau nicht eine gedanklich fein ausgesponnene Entwicklung des Besonderen aus dem Allgemeinen oder des Gestaltens aus dem Gehalt heraus, sondern ein Nebeneinander- bezw. Hintereinanderstehen geschichtlich interessanter Tatsachen, deren eingespielte Episoden in ihrer gefälligen Fiktion die kalte Nüchternheit erwärmen, von Tatsachen, die durch ihre historische Wahrheit den eigentlichen Forderungen des epischen Aufbaues nicht genügen können. Aber die Komposition gewinnt an Charakterisierungskunst der Personen, was sie an epischem Aufbau verliert.

5.

Nachdem wir hiernach das Verhältnis zwischen Wahrheit und Dichtung — welcher Punkt, wie schon in der Gliederung angedeutet, hier nicht zum Abdruck gelangt ist — festzusetzen versucht haben, ohne jedoch zu einem definitiven Schluß kommen zu können, türmt sich die Frage auf, was hat denn eigentlich der Dichter von anderen übernommen, wo wir doch antike und zeitgenössische Einflüsse durch die ganze Dichtung spüren? Inwieweit und worin hat er ihnen nachgeahmt? Sicherlich nicht in dem Sujet als Darstellungsobjekt. Denn der Dichter hält zu sehr an der Überlieferung der Geschichte fest, als daß er unter dem Einfluß anderer den Stoff verändert. Vielmehr liegt diese Nachahmung in der Auseinanderlegung der Geschichte, in dem Entfalten des Stoffes. Wohl gibt es ungeschichtliche Einzelszenen aus der Antike (Didoepisode) und Gegenwart (Fiton etc.), Szenen, die das eigentliche Thema würzen sollen, aber darüber hinaus erstreckt sich die Aneignung, die oft mehr zufällig als willkürlich ist, auf das innere Gewebe. So kann man bei genauer, ja schon bei oberflächlicher Betrachtung des Epos sowohl eine äußerliche wie innerliche Anpassungstechnik wahrnehmen. Wenn auch der dichterische Eigengestaltungssinn vorerst zurücktritt, so gibt es doch kein Werk, in das sich nicht irgendwie ein Einfluß einstiehlt. So hallen im „Befreiten Jerusalem“ Stellen aus den „Lusiaden“ wider, die verbrämt, ja oft ganz anders gestaltet, doch den Nachahmungsinstinkt verraten. Wer entdeckt nicht in Tassos Armida die tückische Alcina Ariosts? Wer sieht nicht in der bezauberten, aus dem Meer auftauchenden Insel eines Camoens zugleich die Armidainsel des Tasso? Und so gibt es viele. Ist nicht die Trotaconventos des Erzpriesters von Hita die Vorläuferin der Celestina? Beschreibt nicht Vergil wie Homer, es sei denn, daß dieser noch plastischer, bildender ausmalt? Wie steht es nun mit der Araukana? Sie ist voll von Einflüssen fremder Autoren. Man spürt inmitten dichterischen Eigengestaltens

Antike (Lucan und Vergil) und Gegenwart (Ariost und Camoens) heraus. Doch will ich näher untersuchen.

Lucan und Ariost sind diejenigen, denen jener stolze spanische Epiker am meisten nacheifert. Es besteht aber eine kolossale Kluft zwischen den beiden Männern der Dichtkunst, von denen man letzteren als den Fürsten, ersteren als das tastende Kind der Poesie bezeichnen kann, eine Kluft, die man kaum zu überbrücken für möglich hält, die unser Dichter aber abwechselnd überfliegt. Nur hält er sich zu lange bei Lucan auf (1. Teil), er vergißt, daß ihm ein viel näherer größerer Fürst der Dichtung wohnt, dem, wenn nicht eben verwandt, so doch vertraut zu werden er erst später anbahnt. Wenn er nach dem ersten Teile auf dem einförmigen lukanischen Wege, der ewig dasselbe grausige Bild des Krieges bietet, ermüdet einzuschlafen droht, so hält ihn im zweiten Teile der romantische Ariost wach, dessen unendlich langes Epos ja immer wieder zu beleben weiß. So ist dies ein ewiges Pendeln zwischen Pflicht und Laune, zwischen lukanischem Realismus und ariostischem Idealismus, zwischen lukanischer Reimchronik und ariostischer Gefühlsträumerei, aus der der Dichter im zweiten Teile gar nicht mehr entrinnen möchte.

Vorerst möchte ich festzustellen versuchen, was unser Araukanersänger von Lucan übernommen hat. Rein äußerlich schon erkennt man, daß sowohl Lucan wie Ercilla sich vollständig an der Wahrheit der Geschichte halten. Herder sagt: „Der Geschmack der Römer war ja Geschichte oder ernste gesetzgebende Beredtsamkeit. So lange daher in Rom Veranlassungen waren, den echten Taten-, Rede- und Geschichtsgeist zu wecken, so wuchs auch der feste römische Geschmack. Tatvolle Rede war das Steuer, das das Staatsschiff lenkte, und Geschichte das Reisebuch, nach dem es gelenkt wurde. Aus diesem Geist erwuchs Rom. Nicht nur Ennius neigte sich mehr zum Geschichtsschreiber als zum Dichter hin, sondern auch in Vergil waltet, wenn nicht der Geschichtsschreiber, so doch der Redner öfters über

den Dichter vor, und nach ihm in der Periode der Ermattung herrschen erzählende Gedichte vor, in denen Reden und rednerische Beschreibungen das Besondere sind". Und so ist es auch mit Lucan, dem Ercilla nachahmt. Während Homer und Vergil ihre Gedichte auf die Sagen eines entfernten Zeitalters gründeten und diese Sagen spontan behandelten, sie je nach poetischer Wirkung veränderten, hat Lucan den Bürgerkrieg zwischen Pompeius und Cäsar zum Gegenstand seines Werkes gemacht und die Poesie einer geschichtsschreiberischen Überlieferung geopfert. Ebenso genau verfolgt Ercilla seinen Stoff, bis er im zweiten Teile seines Epos einsieht, daß die Poesie, das wahrhaft Dichterische dadurch verloren gehen muß. Bei beiden Autoren geht alles natürlich zu. Schlachten werden gewonnen, Städte erobert und Helden getötet, ohne überirdische Kräfte, ohne das Wunderbare, ohne die epische Maschinerie zu benötigen. Dies Anklammern an die Geschichte genügt, um die Wirkung eines historischen Gedichtes zu verfehlen. Lucan war ja, wie schon in der Einleitung angedeutet, in diesem aufblühenden Zeitalter noch immer das vernichtende Vorbild Spaniens. Warum? Wohl weil er aus Cordoba stammte und Spanien seine Renaissance aus sich heraus betreiben wollte, ohne zu fremden Hilfsmitteln greifen zu brauchen. Spanien kannte in seinem Nationalstolz nicht die epischen Notwendigkeiten, und so wollte Ercilla vom epischen Pragmatismus eines Vergil, der die Begebenheiten auseinander entspringen und zueinanderstellen wollte, wie Ursache und Wirkung, nichts wissen, eben weil Lucan es nicht wollte. Man hatte noch eine zu naive Auffassung vom Epos, das doch jetzt erst seine Jugend in Spanien durchmachte und leider auch darin blieb — es sei denn, daß man den Cidcyklus in seiner derben Volksmanier für den Anfang der Epik, aber dann einer Volksepik hinstellt — als daß man ein Sichhineinstürzen in die Mitte der Handlung, in die man das Vorhergehende, das zu wissen Notwendige unter epischer Verzierung einschaltet, für wahre Epik hält. Ercilla

folgt nun leider seinem üblen Vorbild in dem Fehler, das Geschehen aufeinanderfolgend zu erzählen, anstatt erst Kommendes werden zu lassen. Dieser Einfluß des antiken Versschreibers ist der größte und zugleich unepischste. Vergleicht man nur den Gesang der Pharsalia mit dem der Araukana, so springt sogleich die Tendenz nach genauer Geschichtszergliederung in die Augen. Die eine beginnt mit den Ursachen des Krieges zwischen Pompeius und Cäsar, um hier aufbauend sich Schritt für Schritt durch die Historie weiterzutasten, die andere schildert uns sogar noch das Land und die Sitten des Volkes, um dann mit der Wahl Caupolicans den Aufstand der Wilden einzuleiten. Bei Lucan häufen sich im Laufe der Handlung so unzählige Nebensächlichkeiten, daß der Stoff schon bald langweilt, eben da man den Faden verliert. Dagegen hat Ercilla den Vorzug, durch diese Hinzufügungen mehr zu beleben; er versteht den verlorenen Faden rasch wieder zu erhaschen, da er die einspielenden Szenen mehr fortschreitend als anhaltend, mehr notwendig als zufällig folgen läßt. Die äußere Behandlung des Stoffes, der geschichtliche Aufbau ist also völlig nach Art Lucans. Ja, unser Dichter geht sogar bis zur Angabe des genauen Datums. Neben diesem historiographischen Vorgehen stimmt er mit seinem Vorbild auch in anderem, wenn auch in weniger hervorstechenden Zügen. überein.

Das Eingreifen der göttlichen Wunder, die durch üble Zeichen ein nahendes Unheil ankünden, ist bei beiden nicht als epische Maschinerie, sondern als vermeintlich historische Tatsache anzusehen. Daher fällt die etwaige Annahme eines Einflusses fort. Die Dichter sind zu wahr, als daß sie für beglaubigt gehaltene Dinge zu erdichten wagen. In unserem Epos erscheint unter Donner und Blitz von Feuer umflammt jener Gott der Wilden Eponamon, während in der Pharsalia ein Komet wütet und die Änderung der irdischen Reiche voraussagt. Die ganze Schilderung, bei Lucan weit ausgesponnen (1,502 ff.), ist von Ercilla in wenigen Stanzen zusammengefaßt (Ges. 9).

Die Klagen der Frauen Roms hallen in der Araukana wider. Erschütternd wirkt die Angst der von Wilden sich verfolgt sehenden Frauen (Ar. 7/6 ff. 6/12 ff.), nicht minder erschrickt das verzweifelte Jammern der Römerinnen wegen des Bürgerkrieges (Phars. 2/20 ff.). Wenn auch keine direkte Nachahmung vorgeherrscht hat, so dient doch die Vorlage zur dichterischen Eigengestaltung.

In Bezug auf Schlachtenschilderungen finden sich in der Seeschlacht von Lepanto (Ges. 24) Motive aus der Pharsalia wieder. Wohl sind nicht die poetischen Ausführungen mit dem antiken Sänger zu vergleichen, der nur da Größe zeigt, wo er nicht Dichter sein will, jedoch sind die Gedankenübereinstimmungen nicht abzusprechen. Das Anrennen der Flotten, das Morden und Lärmen veranschaulicht den gleichen dichterischen Eifer. Der immer mehr tobende Kampf, der verzweifelte Mut der Sterbenden läßt bei Ercilla den nur unwillkürlichen Einfluß der Pharsalia erkennen. Um nur einige einander ähnliche Besonderheiten herauszuwählen, so sind etwa zu bemerken: Das Auswerfen von Feuerbränden und fettigen Fackeln, die die Schiffe zerstören, und die Angst vor dem Verbrennen und Ertrinken (Phars. 3/659—68; Arauk. 24/57—58); das Morden im Meere (Phars. 3/672—80; Arauk. 24/56; ebenso: Phars. 3/577—79, Arauk. 24/55; ebenso: Phars. 3/570—74, Arauk. 24/60 u. 72). Auch in anderen Schlachtenschilderungen mögen sich ungewollte Vorstellungsbilder wiederholen, ohne nachahmen zu brauchen, da kriegerische Ausführungen unbegrenzt sind. Es kommt nur auf die Art der Schilderung an. Lucan ist zu sehr Geschichtsschreiber, als daß er poetisch beschreiben kann; dagegen Ercillas Darstellung gewinnt durch Feuer und Variierung auch an Poesie. Lucan schildert doch nur so, wie er es sich ausdenkt als Historiograph; Ercilla malt so wie er es sieht und erlebt als Dichter und Historiograph. Diese große Verschiedenheit spricht dafür, daß er kein Schlachtenbild von Lucan zu übernehmen braucht, es sei denn nur, daß ihm die erwähnte Seeschlacht (aus der Phars.)

für seine Lepantoepisode von Nutzen war. Auch in der Beschreibung eines Seesturmes wächst er unter der Wucht des geschilderten Erlebens über seinen Vorfahren der Antike hinaus. Gern aber geht er wieder zu ihm zurück und übernimmt das Rhetorische. Den rhetorischen Zweck, der in der Antike eine solche Hauptsache bildet, daß er in Übertreiben ausartet, weiß unser Autor kunstvoll zu verwerten. Lucan, den man eher für einen Redner als einen Dichter hält, konnte ihm darin manches geben. Männliche und kühne Gedanken weiß dieser inmitten seiner oft schwülstigen Reden herauszuschälen. Cäsars Aufruf zum Kriege (Phars. 1/298 ff.), und Pompeius Rede an sein Heer (1/527) enthalten unter manchem Wust schon Größe und Wucht, die Ercilla zu eigener Kraft hinzufügt. Mit welchem Feuer will Cato sich für sein geliebtes Rom opfern (Ph. 2/297), mit welcher Leidenschaft redet Colocolo unter Hintansetzung seines Ichs für das Wohl seines Volkes? Sind auch die Worte verschieden, so beseelt doch beide der gleiche Eifer, für die Sache ihrer Nation einzustehen. Es ist ganz augenscheinlich, daß ein Teil lukanischer und auch virgilscher Rhetorik insbesondere, jener römischen Begabung und Geschmackes auf Ercilla solchen Eindruck macht, daß er sie zur Größe steigert. Hier denke man nur an Catos spätere Reden, die in denen Colocolos die gleiche stoische Ruhe bei aller Lebhaftigkeit, das gleiche Selbstbewußtsein und Seelengröße, die gleiche Gerechtigkeit und Überlegungskraft atmen. Man mag in Colocolo den Römer Cato wiedererkennen durch den Adel der Empfindungen, der in der Sache fürs Vaterland gipfelt. Cato ist es, der die Entmutigenden anfeuert (Ph. 9/366), ebenso wie Colocolo der ist, der die Streitenden versöhnt.

Stofflich beeinflussend wirkt die Pharsalia auf einen Teil der Fitonepisode. Die Aufzählung der Wunder, die der Magier Fiton (Ar. 23/49 ff.) in der Höhle hatte, zeigt deutlich die schreckliche Erfindung der Zauberin Thessalia (Phars. 6/642 ff.), jedoch ohne das Bild der Nekromantie.

Die gleichen Ingredienzien, überhaupt die ganzen Künste der Zauberin finden ihr Echo in Fitons Höhle. Doch die Beschreibung der Natur im Garten des Zauberers Fiton, wie überhaupt die Idee für die Beschreibung der romantischen Welt stammt nicht von Lucan, sondern von Ariost.

Da, wie wir sahen, unser Sänger seinem antiken Vorbild mehr Äußerlichkeiten entnahm, die keine tieferen Effekte auf die innere Gestaltung des Epos ausübten, wie der historische Rahmenbau und die mehr rein zufälligen als gewollten Gedankenübereinstimmungen bei Beschreibungen sowie das Rhetorische, das das Bewußte und Bestimmte vornehmlich der Äneis entnimmt, schuf er dem inneren Gehalte seines Epos insofern Eintrag, als er das Tiefere, das Wesenhaftere von einem besseren sich aneignete. Lucan konnte nur der äußeren Stoffbehandlung schaden, da fürs Innere ein Vorbild in Ariost erstand, der zugleich auch auf äußere Formgebung und Kunsttechnik einen modernen Einfluß ausübte.

Wenn schon in der Antike die Schwäche der Epiker war, ihrem Könige Lobreden geben zu müssen — denke man nur an Vergil, der Augustus, oder an Lucan, der Nero schmeichelte — so bestand auch noch zur Zeit der Renaissance diese Huldigungssucht, die wie eine Modekrankheit an dem Dichterischen zehrte. Mit welchen Worten preist Ariost das Haus Este an? Ist es denn ein Wunder, wenn unser Autor ebenso verfährt? Da er bei jenem italienischen Freiheitssänger diese Vorliebe fand, war er glücklich, so seinem verehrten Könige schmeicheln zu können. Er merkte leider nicht, daß diese Huldigungen auf die Dauer plump wirken könnten, sonst hätte er nicht noch damit den letzten Gesang ausgefüllt. Ebenso wie Ariost zur Verherrlichung des Hauses Este eine Zauberin einführt, die die Größe der Nachkommenschaft voraussagt (Orl. f. 3/1—62 und Orl. 13/56—73), so spielt auch Ercilla eine Gestalt in seine romantischen Träumereien ein (Ar. 18/31—60), die das zukünftige Glück und den kommenden Ruhm Philipps

ankünden soll. Wenn er auch gerade in der plumpen Huldigungsnachahmung nicht den Wert seines Gedichtes erhöhte, so tat er doch im übrigen gut, sich an jenem Freiheitsdichter, von dem er besseres als von Lucan erwarten konnte, zu halten. Schon der Beginn und das Ende eines jeden Gesanges zeigt den günstigen Einfluß jenes Renaissancefürsten. Die beliebte Methode, jeden Gesang durch allgemeine Belehrungen, durch moralische Refexionen, die sich auf das Vorhergehende oder Kommende beziehen, einzuleiten, hallt in der Araukana wider. Der Leser wird sich dadurch der Moral des Ganzen bewußt, die er sonst im Gewirr der sich türmenden Ereignisse unbeachtet ließe. Zugleich fühlt er das Erlebte noch einmal in sich oder kann die Wirkung des Kommenden schon spüren. Es ist gleichsam, als ob sich der Ahnungsschleier für Momente lüftet, um Zukunftshauch atmen zu lassen, oder, als ob die Vergangenheit noch einmal die Gedanken zurücklenke. Bei Ariost behandeln die Reflexionen meist Zufriedenheit und Liebe, weil sein ganzes Thema so gehalten ist: bei Ercilla klingen sie klagend, fast melancholisch und später sogar resigniert (Inhalt: Unbestand des Glückes etc.), weil ja der kriegerische Stoff tiefen Ernst birgt. Ebenso suchen beide, die Gesänge inmitten spannender Ereignisse abzuschließen. Sie geben vor, müde zu sein, um den Leser für das Folgende interessiert zu halten. Es ist eben ein Geschäftstrick, den Ariost erfunden und unser Autor sich angeeignet hat. Auch herrscht die Vorliebe vor, einen Teil der Handlung plötzlich abzubrechen, um zu einem anderen überzugehen. Eine kurze Wiederholung des Vorangegangenen führt dann sogleich in die neue Begebenheit ein. Ueberhaupt rührt die Formgebung, die gefällige Stanze aus dem Orlando her, die dem historisch-epischen Bau ein geschmeidiges Aussehen gibt. Diese Aeußerlichkeiten sind in Bezug auf die Verarbeitung des Stoffes, in Bezug auf das Innere nur gering. Immerhin weisen sie zeitgenössischen Einfluß auf.

Wenn Menendez y Pelayo meint, daß der Araukanersänger von Ariost nicht viel übernehmen konnte, da er schon im ersten Verse seines Werkes andeute, nichts Zartes, sondern Rauhes und Kriegerisches schreiben zu wollen, daß er also seinen epischen Stoff dem jenes Renaissancefürsten entgegenstellte, so besagt dies noch lange nicht, ob und daß er sich nicht von diesem beeinflussen ließ. Die Verschiedenheit des Inhalts gibt keinen Beweis für die angenommene Unberücksichtigung seines großen Vorgängers. Ercilla konnte und wollte von dem Vorkämpfer der Freiheit übernehmen, was die schon frühen Reflexionen beweisen, in denen er bedauert, nicht von Liebe singen zu können (Arauk. 15/1—4, 19/1—3, 20/1—6) wie Ariost, Dante, Petrarca und der Iberer — wohl Boscan gemeint — da er doch nun einmal den begonnenen kriegerischen Stoff laut seinem Versprechen fortsetzen müsse. Anfangs wohl mochte er die Idee gehabt haben, bei dem Wüten des Mars das „Lieblichere" entbehren zu können, doch bald fühlt er sich müde durch das Kriegsgewirr und flieht für Momente in ariostische Träumereien. Vorerst atmet die romantische Phantasiewelt in der Verherrlichung der spanischen Frauen (18), unter denen er seine Geliebte hervorhebt. Er läßt sie in einem Feengarten, der an den der Zauberin Alcina, aber auch an die Camoens'sche Liebesinsel erinnert, ungestörten Frieden und Freude finden. Doch nur wenige Strophen umfaßt diese Traumwelt, da ihn die Pflicht zur Sache zurückruft. Länger verharrt er in anderen Imaginationen, die das romantische Niveau des Orlando noch deutlicher erkennen lassen. Wenn, wie oben erwähnt, die Fitonepisode einen Teil Lucan zu verdanken hat, so besonders die Aufzählung der Wunder durch die Zauberin Thessalia, so stammt doch die Leitidee wohl aus dem Orlando, in dem alles unter magischen Einflüssen lebt. Denke man nur an Bradamante, die in die Grotte Merlins kommt (Orl. 3/10ff.), und dort die Nachkommenschaft und Größe des Hauses Este erfährt. Leicht wird man an Fitons Höhle er-

innert, in der Ercilla durch den Weltspiegel die kommende Schlacht von Lepanto und der Spanier Ruhm voraussieht. Es ist gleichsam, als ob man Ariosts Gedankenpoesie noch einmal durchlebe. Glaubt man nicht im Garten des Magiers (Arauk. *23/66* ff., *26/47*) den Palast, den Astolf im irdischen Paradiese (Orl. 34/53), oder Roger in Alcinas Zauberreich (Orl. 7/8) sieht, wiederzufinden? Während sich Ariost nicht lange beim Ausmalen toter Dinge aufhält, und er meist in wenige Strophen diese dichterischen Verzierungen (wie Beschreibungen eines Palastes oder der Natur) zusammenpfercht, um nur rasch wieder in sein nie endendes Toben der phantastischen Handlung zurückzukehren, sucht unser Dichter die Natur als Mitträger der romantischen Welt mitleben zu lassen, wobei er ihr die aus eigener Phantasie passende Note aufdrückt. Wohl gibt es viele Naturbilder im Orlando und auch viele, die an die der Araukana erinnern lassen, wie etwa die Beschreibung der Natur auf der Zauberinsel Alcinas (Orl. 6/20 ff.), wo das liebliche Blumenmeer inmitten exotischer Pflanzenwelt sich in Fitons schmuckreichem Gartenland wiederfindet (Ar. 26/48 ff), wo eine gleiche Stimmung und ein gleicher Friede das Wunder der Pracht erhöht; wohl läßt die Beschreibung des zauberischen Gefildes, durch das der träumende Dichter zum Palaste Fitons (Ar., Ges. 23) geführt wird, an die malerischen Naturbilder, die sich auf der Flucht Angelicas und auf der Suche Bradamantes nach ihrem Geliebten darbieten, denken, oder etwa hallt auf der Märchenwiese poetischer Träumerei (Ar. 17/44—51) die gleiche friedliche Stimmung des irdischen Paradieses ariostischer Welt (Orl. 38/49—51) wider, doch nur zu kurz sind diese Bilder bei jenem Dichterhelden, um eine direkte Vorlage für Ercillas Naturschilderung zu sein. Sie bahnen ihm den Weg, auf dem er aufbauen, auf dem er zu eigener weiterer Pracht ausgestalten kann. Neben diesen phantastisch-romantischen Szenen atmet auch der pathetisch-romantische Teil, der die Klageszenen einer Tegualda und Glaura umfaßt, die Phan-

tasiewelt Ariosts wider. Wie in der Araukana diese beiden Frauengestalten durch die Erzählung ihrer Lebensgeschichte die Handlung unterbrechen, so finden sich auch im Orlando gleiche Szenen, die abgesondert vom Ganzen dem Epos eine buntere Farbe geben sollen. Sie ähneln sich alle durch die treue Liebe, die sie enthalten. Wer denkt nicht bei dem Geschicke einer Tegualda an die Königstochter Isabella (Orl. 13), die beide auf einem Turniere ihre Männer erwarben und die später in gleichem Schmerze ihre Gatten beweinen? Glaubt man nicht in dem Grame, mit dem die Frauen sich auf die Leichen werfen, und in den erschütterndsten Klagen, mit denen sie sich abhärmen und ihren Tod herbeisehnen, die eine in der anderen wiederzuerkennen? Fast mit den gleichen Worten bejammern sie ihr Geschick (vergleiche man nur Orl. 24/86 u. 87 und Arauk. 21/8—10). Es ist ganz augenscheinlich, daß der Dicher die rührende Klageszene (Isabella-Zerbin, Orl., Ges. 24) für sein Epos verwerten wollte. Daneben wirkte auf den Verlauf dieser Handlung noch ein anderer Teil des Orlando ein. Wenn die Tegualdaepisode, in der die trauernde Witwe die Leiche ihres Geliebten auf dem Schlachtfelde sucht, für eine Entlehnung aus Xenophons Cyropedie (Panthea sucht die Leiche ihres Geliebten Abradato) gehalten wird (nach Menendez y Pelayo), so mag der Dichter wohl ebensosehr, ja fast eher an die Stelle Ariosts gedacht haben, wo Medor und Cloridan die Leiche ihres Königs Dardinel vom Schlachtfelde holen, um sie zu bestatten. Da Ercilla sonst nicht Xenophon zum Vorbild wählt, besteht größere Wahrscheinlichkeit, daß sie aus dem Orlando herrührt. Gibt es denn aber auch etwas Ähnlicheres als das rührende Flehen Medors und Tegualdas (Orl. 19/11—12, Ar. 20/74—75), die Leiche ihres Herrn und Gatten vom Schlachtfelde forzutragen, um sie nicht dem Raube wilder Tiere auszusetzen? Man glaubt Ariosts Gedankenpoesie übersetzt zu sehen. Das fast weibliche Gemüt Medors, das in der Liebe zu seinem Herrn so voll zur Geltung kommt, paßt zu dem weichen Charakter

einer Tegualda. Unser Dichter verschmolz also beide Szenen (Isabellas Geschichte, Orl. 13/1—30 und ihre Klagen 24/86—87, sodann Medors Hingabe an seinen Herrn 19/11—12, 18/185—87) zu einer einzigen, indem er aus der einen den gefälligen Rahmen und aus der anderen das schmükkende Beiwerk, das Reizvolle herausschälte. Überhaupt sind Ercillas Frauengestalten mehr ariostische Traumfiguren als rauhe Araukanerinnen, und überhaupt findet die Vorliebe Ariosts, seine Frauen als leidende ihr Geschick bejammernde Wesen zu malen, in der Araukana ihr Echo. Nach alledem nun stammt das Romantische des Epos in seiner Idee und vielfachen Bildern aus dem Orlando.

Nicht allein für das Fiktive, sondern auch für das Historische entnahm unser Autor mancherlei seinem besseren Vorbild. So ist die Musterung der Truppen Caupolicans (Arauc. 21) genau so gehalten wie bei Ariost, der öfters eine Heerschau vorführt (Orl. 10/74 ff. und 14/10 ff). Dabei wird bei der Erwähnung eines Führers ein romantisches Ereignis eingeflochten (Arauc. 21/35—38), das darin bestehen soll, daß die Mutter desselben beim Baden im Meere von einem Seeroß fortgetragen, jedoch durch die Hilfe des nachschwimmenden Gatten gerettet wurde. Diese Beifügung des Romantischen mitten im Historischen kann ein unwillkürliches Lächeln nicht zurückhalten. Sie ist zu gesucht eingewoben und läßt ihre Herkunft aus Ariosts imaginärer Welt nicht absprechen. Man denkt an Astolfs Entführung auf einem Walfisch durchs Meer, eine Episode, die sich bei Bojardo fand, oder man wird an das Meerungeheuer, die Orca, im Orlando erinnert, die alles Lebende mit sich schleppt.

Hat nun Ercilla neben diesen teils bemerkenswerten teils unwichtigeren Dingen für sein so kriegerisches Thema nichts übernommen, was der Haupthandlung nahekommt? Ist das Schlachtengetümmel, das Kampfgeprassel völlig aus eigener Erfindung geboren? Man darf diese Frage nicht gänzlich bejahen, obwohl des Dichters Miterleben eine sel-

tene Beobachtungsgabe verrät, und obwohl sein Geist ein weitgehendes Darstellungstalent in dieser Hinsicht nicht verleugnet. Ariost war ihm auch hier wenn nicht in der Ausführung, die unseres Autors eigene Kunsttechnik verrät, so doch in der Idee als solcher von großem Nutzen. Wo ließe sich denn eine anschaulichere, wenn auch kurz gehaltene Schlachtenschilderung darbieten als in den Kämpfen zwischen Christen und Sarazenen? Man glaubt gleichsam, jener italienische Freiheitssänger hätte durch einen Zauberspiegel, wie er in der Fitonhöhle sich findet, zugeschaut und unserem spanischen Epiker zu eigener Beobachtungskunst noch etwas Großes und Gestaltendes hinzugefügt. Ist die Araukana eigentlich etwas anderes als ein Kampf zwischen Christen und Sarazenen, die den Barbaren der neuen Welt so gleichen? Nein, im Gegenteil. Die Wilden waren im 16. Jahrhundert ebensosehr Sarazenen, wie diese mehrere Jahrhunderte früher. Es besteht rein äußerlich eben nur der Unterschied zwischen Ariost und Ercilla, daß jener den kriegerischen Stoff als Rahmen für das rein romantische Liebesgewebe hinstellte, während in der Araukana das Kriegerische den Kern der Handlung ausmacht, in dem das Romantische nur epische Ausflüchte sind. So finden sich natürlich in den Schlachtengemälden manche übereinstimmenden Gedanken. Vergleicht man nur das Lärmen und Anrücken zur Schlacht, so glaubt man einen Dichter zu lesen (Ar. 25/74—75 > Orl. 16/56; ähnlich Ar. 9/47 > Orl. 14/109). Man weiß im Augenblick nicht, welches Schlachtentoben mit mehr Eifer, welches Morden mit mehr Anschaulichkeit geschildert ist. Das gleiche Versmaß, das in der Stanze eine gewisse Einheitlichkeit jeder Strophe, zugleich auch ein Ueberleiten, ein Verbinden verrät, fördert die dichterischen und zugleich in ihnen kriegerischen Aehnlichkeiten. Ercilla wetteifert mit Ariost, die Schilderungen durch Herausgreifen einzelner Persönlichkeiten zu beleben. Das größte Verdienst jenes Renaissancefürsten war ja, Idealmenschen, Freiheitsmenschen zu schaf-

fen, woraus die ganze moderne Welt schöpfen konnte. Und dies macht sich unser Autor zu nutze. Obwohl seine Gestalten in einem ganz anderen Wirkungskreise leben, finden sich gleiche Typen, da im Orlando alle Arten von Menschen vorherrschen. Man spürt übereinstimmende Charaktere heraus, die in der Sache fürs Vaterland alles dransetzen. Wenn man im Orlando das unmenschliche Wüten und die übermenschliche Kraft des Sarazenen Rodomont sieht, glaubt man den Araukaner Tucapel vor sich zu haben, der mit gleicher nie ermüdender Stärke und Energie gegen ein Heer von Kriegern zu kämpfen vermag. Beide würden in ihrem Ueberlegenheits- und Menschenverachtungsgefühl den Himmel herausgefordert haben, wenn sie ihn hätten erreichen können (gedankliche Uebereinstimmung Orl. 14/119 > Arauk. 9/67, 20/7). Ein gleicher Stolz und Hochmut, ein gleicher Mut und Tapferkeit beseelt sie. Und mitten in dieses Kampfgerassel malen die Dichter passende Vergleiche ein. Wenn beide Epiker von dem hyrcanischen Tiger, dessen Rasen nicht so wild wäre wie das des Wilden und Sarazenen, sprechen (Arauk. 9/72> Orl. 16/23), so ist die ungestüme Wesensart des einen in dem anderen wiederzuerkennen. Doch auch noch andere Momente weisen darauf hin. Als die Schlacht um Paris (zwischen Christen und Sarazenen) die völlige Besiegung der Heiden durch die einsetzende Flucht in Aussicht stellt und sich infolgedessen des Sarazenen Rodomonts Zorn und verzweifelter Mut so steigert, daß er allein gegen die unzähligen Feinde zu kämpfen sich anschickt, war es für Ercilla ein leichtes, die Niederlage der Wilden durch einen gleichen Heldenmut, der in der Person Tucapels eine dafür geeignete Persönlichkeit fand, abzuschwächen. So stehen beide Helden, jeder einer unzähligen Macht von Feinden gegenüber. Beide verrichten übermenschliche Taten. Vergleiche man nur die übereinstimmenden Gedankenbilder von Rodomonts und Tucapels Morden (Arauk. 25/30—31 > Orl. 16/22/24—25 und Arauk. 9/68—71 > Orl. 14/121—22,

sodann: Rodomont und Tucapel erstürmen den Wall, Arauk. 19/31—32 > Orl. 14/129—30). Wenn beide Kämpfer sich eine Zeitlang gegen die Uebermacht der Feinde behaupten, so ziehen sie sich doch schließlich, aber nur scheinbar, zurück; der Sarazene setzt über einen Fluß, während der Araukaner eine steile Böschung hinabgleitet. Typisch für beide ist, daß sie auf ihrem Rückzuge eine maßlose Reue überkommt, die sich durch wiederholtes Umkehren äußert, bis zuletzt die Vernunft siegt (Arauk. 20/9—12 > Orl. 18/22—23). Auch noch andere Charaktere ähneln sich, ohne direkt übernommen zu sein. Denke man etwa an den Sarazenen Ferragu, der in den Wilden Lautaro und insbesondere Rengo ein prachtvolles Gegenstück findet. Wie Ferragu fast mit den gleichen Worten des Araukanerhelden Lautaro die fliehenden Freunde zur Schlacht zurückruft und dadurch die Seinen vor der schon so nahen Niederlage rettet (Arauk. 3/35 > Orl. 18/43), so soll der gleiche Ferragu in dem Charakter des Rengo erst recht hervortreten. Da nun der Sarazene nicht dem Feldherrn, sondern dem Soldaten Lautaro nahekommt, so zeigt sich also in Rengo der wahre Ferragu. Obwohl beide ihren oben erwähnten Gefährten verwandt sind, so ist ihr Vorgehen doch besonnener und nicht so ungestüm. Beide zeigen sich erst dann im Kampfe, wenn er am heftigsten tobt, oder wenn der Tod eines Freundes Rache erfordert. Sind sie aber erst im Kriegsgewirr, so setzen sie alles dran, ihrem Vaterlande zu nützen. Sie ähneln sich in dem trotzigen Mute und in der Tapferkeit, die die Einsicht vor zu großem Wagen zurückhält. Vergleiche man nur, wie beide sich trotz der fliehenden Freunde hartnäckig wehren (Arauk. 26/10—11 > Orl. 18/42/44). Dann auch vergleiche man die Stellen, wo beide erst im Kampfe sich zeigen, wenn sie Mordtaten gesehen, gleichsam um ihren Mut an dem Gefühl des Schauderns zu wetzen (Arauk. 14/36—40 > Orl. 16/71—74). Aber nicht nur gibt es zwischen den Sarazenen und Wilden übereinstimmende Charaktere, nein auch die Christen des

Mittelalters ähneln den Spaniern der Renaissance. So müssen wir Ariosts Rinald in dem Spanier Andreas wiedererkennen. Wenn dieser auch eine weniger hervorstechende Figur ist, so sind die wenigen Stellen, in denen er uns nahetritt, so charakteristisch, daß man aus ihnen den Abglanz Rinalds wahrnimmt. Er sowohl wie Andreas sind zwei von den wenigen Kampfeshelden der Christen, die sich durch auszeichnende Besonderheiten hervortun. Beide stimmen darin überein, daß sie bei ihrer Stärke genau überlegen, wo und wie sie kämpfen, und daß sie genau die schwache Seite des Feindes erklügeln. Kein blindes Zuschlagen, wenn es irgendwie die Möglichkeit erfordert, sondern überlegtes Handeln. Schlau winden sie sich überall hindurch und suchen zuerst die gefährlichsten Gegner unschädlich zu machen. Beide Charaktere ähneln in ihrer Stärke und Tapferkeit ihren beiden Gegnern Rengo und Ferragu (etwa 14/48—50 und Orlando 16/82—84), und daß ihre Kultur die geistige Ueberlegenheit nicht verleugnet, was die Kunst alles zu durchschauen verrät. Rinald charakterisiert sich durch direkte geistige Klugheit, während Andreas mehr den Eindruck von Geschicklichkeit und geistiger Schlauheit macht, was einen feinen Unterschied zwischen beiden hervorruft.

Also auch aus diesen Charakteren, die ich später noch genau zu behandeln habe, ist deutlich der Einfluß Ariosts auf unseren Autor ersichtlich, doch werden sie in der Araukana mehr individualisiert, da sie das Dichterische in ihr ausmachen, während sie im Orlando mehr körperlich zerschwebend vorbeifluten, ja nur Tropfen im Meere sind.

Daß unser Araukanersänger sich sonst noch von seinem besseren Vorbild beeinflussen läßt, ist nicht unwahrscheinlich. So mag die im Orlando vorgefundene Vorliebe zum Zweikampf Ercilla veranlaßt haben, Aehnliches einzuschalten. Bei beiden wird der Streit durch Prahlerei hervorgerufen, was sowohl zu dem Wesen der Araukaner als der Sarazenen paßt (Arauc. 29/15 ff. und Orl. 28/97—99).

Auch die Schilderung des Verlaufes des Kampfes weist viel Aehnlichkeit auf (Ar. 29/28/29 > Orl. 24/100/101). Das Schlagen, das Treffen, das Einhauen und die bald hierhin, bald dorthin sich neigenden Wechselfälle des Glückes erinnern so sehr aneinander, daß man die einzelnen Autoren kaum zu trennen vermag (Arauc. 29/30/31 > Orl. 24/102/103). Gleiche Energie, gleiche Ausdauer auf beiden Seiten. Und dazwischen die passenden Vergleiche, die meist eigene Erfindung der einzelnen Autoren sind. Nur ist dies Schildern bei Ercilla ein längeres Ausspinnen der Handlung, die fast einen ganzen Gesang ausmacht, während bei Ariost diese Einschiebsel in wenige Strophen zusammengedrängt sind. In beiden Epen wechselt der Speerkampf mit dem Ringkampf ab, um das Bild zu variieren. Jede Bewegung, jeder Moment wird ausgedrückt (Arauk. 29/42/43 > Orl. 23/85/86). Unser Sänger malt bei aller Anschaulichkeit fast zu genau aus, da er das, was er bei seinem besseren Vorbild fand, zu eigener Größe ausgestalten will.

Was weitere Uebereinstimmungen anbetrifft, so fragt man sich, wie stehts mit den Vergleichen? Ist für sie auch im Orlando die Quelle zu finden? Wenn auch die meisten Bilder eine eigene Note aufweisen, so gibt doch Ariost die Anregung zu ihrer Ausführung. Dabei ist ein öfteres Zusammentreffen nicht zu verhehlen. So etwa werden bei beiden Dichtern zwei sich gegenüberstehende Gegner mit der Wut zweier bissiger Hunde verglichen. Auf beiden Seiten wird das Steigern der Gefühle ausgemalt, bis sie sich grimmig anrennen (Arauk. 14/51, Orl. 2/5). Überhaupt herrschen Vergleiche mit Hunden, Löwen oder Stieren vor, da deren Kraft zu den Übermenschen Ariosts und den Gewaltmenschen Ercillas passen. Der an einen Pfahl gebundene Valdiva soll einem wilden Stier ähnlich sein, der sich brüllend losreißen will, bis der Schlächter ihn niederhaut (Ar. 3/61); ebenso heißt es im Orlando: Wie ein wilder Stier, der plötzlich umstrickt, sich vergeblich loszumachen bemüht, wehrt sich die gefangene Orca, jenes fik-

tive Meerungeheuer (Orl. 11/42). Wenn Lautaro sich auf die Spanier stürzt gleich einem hungrigen Löwen, der seine Beute erblickend auf sie losstürmt (Ar. 4/49), so wird man an die Stelle Ariosts erinnert, wo der Überfall des Mohren auf die schlafenden Gegner wie der Angriff eines hungrigen Löwen auf eine schwache Herde hingestellt wird (Orl. 18/178). Epische Ausflüchte ins Mythologische zeigen sich bei beiden Dichter nur wenig. In der größten Not möchten ihre Gestalten auf Icars Schwingen entschweben (Ar. 9/68, Orl. 27/32) oder etwa fliehen sie mit den Fittichen Dädals dahin. An direkten Ähnlichkeiten lassen sich unter den allgemeinen Bildern noch erwähnen:

Wie ein Falke auf den Reiher in der Ferne, so auch freuen sich der Araukaner Tucapel (Ar. 20/13) und der Heide Mandricard (Orl. 24/96) auf den Kampf. Oder aber: Wie ein Bär oder Stier sich durch dichtestes Gewühl Bahn bricht mit einer Wut, die selbst Hunde weichen läßt, so wütet auch der Held (Ar. 14/49 u. Orl. 18/19); oder etwa ein Naturbild: Wie ein zu wasserreicher Strom Dämme durchbricht und weite Fluren überflutet, so stürmen die Gegner los (Ar. 11/66, Orl. 40/31). Sodann, wenn Ercilla die Wirkung des Schießpulvers gleichsam als eine laut krachende, alles zersprengende Mine ansieht, so benutzt schon Ariost denselben Vergleich, um den ohrenbetäubenden Schlachtenlärm zu veranschaulichen (Ar. 32/9, Orl. 27/24). Diese hinsichtlich der Gesamtzahl nur wenigen direkten Ähnlichkeiten zwischen den Bildern Ariosts und Ercillas darf man nun nicht als gewollte Nachahmung ansehen, da viele eigene Ausschmückungen dieselbe Farbe aufweisen. Vielmehr haben sich die Bilder jenes Renaissancefürsten unseren Dichter so sehr eingeprägt, daß er sie gleichsam als selbst erfunden ansah. Er kannte schon Ariost so sehr, daß er ariostisch zu malen verstand. Die meisten sehr treffenden Vergleiche sind eigens ausgeführt und nüanciert, doch das Werkzeug zum Bild, das Material lieferte ihm jener Freiheitssänger. So ließ sich unser Autor von seinem besseren Vorbild gern vorschreiben,

aus der Tierwelt besonders Pferde, Stiere, Löwen, Hunde, Bären und Schlangen heranzuziehen und aus der Natur vornehmlich Ströme, Bäche und Wettereinflüsse und aus der Menschheit den Geizhals zu wählen. Ariosts Bilderreichtum spornte ihn zu gleichem Schmuck und gleichem Eifer an; ohne ihn wäre er wohl in Lucans einschläfernder, farbloser Reimchronik weitergestampft. Da er nicht eigens belehren konnte, brauchte er jemand, der ihn belehrte und dazu antrieb.

Weitere nähere Uebereinstimmungen sind nicht vorhanden. Wenn sich bei Beschreibung des Brandes einer Stadt und der Raubsucht der Krieger die Gedanken kreuzen (Ar. 7/50 ff. und Orl. 40/32 ff.), so ist dies kein Beweis von Nachahmung. Vielmehr schreibt unser Autor so, wie er es erlebt hat und malt aus, wie er es von Ariost gelernt. Ja noch viel eingehender, länger beschreibt er u. a. diesen Raubzug und Brand. Er trachtet eben auch hier nicht danach, das Vorgefundene nachzudichten, vielmehr sucht er in ihm wie gewöhnlich das Mittel zum Zweck, d. h. die ariostischen Motive zu eigener Größe zu erweitern. Die Schilderung des Seesturms läßt nicht erkennen, welcher Dichter anschaulicher dargelegt hat. Ercilla, durchs Miterleben fortgerissen und überzeugt, die Wahrheit nur niederschreiben zu brauchen, hatte soviel malerische Darstellungstechnik sich anzueignen gewußt, daß er nicht mehr nachahmen mußte. Vornehmlich der zweite Teil der Araukana enthält, wie schon früher angedeutet, die Tendenz nach ariostischer Denkweise und Gefühlsart, noch ariostischer Harmonie, während der erste Teil sich schwerlich aus lukanischer Einöde und Einförmigkeit herauswinden kann. Nie würde das Gedicht so lange gefeiert worden sein, nie gälte es als das spanische Epos im epenreichen, doch epischarmen Spanien, wenn nicht ein Hauch ariostischen Kunstbegriffes und wahrer Epik den Dichter umfangen hätte. Ariost gab also gewissermaßen dem Werke die epische Kraft ein.

Wie steht es nun mit den anderen Dichtern der Antike und Moderne, etwa mit Vergil und Camoens? Beeinflußten auch sie die Araukana? Man kann nicht leugnen, daß Ercilla ihnen abhold war. Woher stammte sonst die 2 Gesänge umfassende Didoepisode, wenn nicht der Dichter mit Vergil zu wetteifern oder wenigstens ihn zu berichtigen sich bemühte? So ungeeignet diese eingestreute Episode ist, so verrät sie das Interesse am Virgilschen Stoff. Vornehmlich die Gesänge hindurch bis ins Detail geschilderten Schlachten, die in Einzeltaten ja ihren besonderen Reiz haben, lassen an den Vorfahren der Antike erinnern. Wenn, wie wir sahen, die Art des Beschreibens Ariost erkennen läßt, die aber hinwiederum auch den Einfluß der Antike auf jenen Renaissancefürsten andeutet, so nehmen wir Vergil in der unumfassenden Weite, in der fast ermüdenden Länge der Ausführung, ja auch in dem Bilderreichtum wahr. Die Kriegsvorfälle vom siebten bis zwölften Buche der Äneis prallen so aufeinander wie in der Araukana. Was im Orlando in kurzen, doch wirkungsvollen Darstellungen hingestellt ist, da die erdrückenden Beigaben und Episoden zu immer neuen Szenenveränderungen der nebeneinander laufenden Handlungen drängen, besitzt in dem zweiten Teil der Äneis das araukanische Einheitsbild eines unruhvollen, nie rastenden kriegerischen Fühlens. Daher kann der Schlachtengeist, der aus dem Orlando immer nur Momente von Übereinstimmungen (zumal von Einzeltypen und Einzeltaten) einflößen kann, aus der Äneis heraus seine volle Entfaltung in die Araukana überfließen lassen, da ein Gedanke beider Stoff beseelt. Was das Hasten jenes Dichterhelden nur andeutungsweise bieten kann, atmet bei Vergil eine ausführlichere ruhige Objektivität, die dem Gestalten unseres Autors die Vorlage zu einer weiteren Ausdehnungsmöglichkeit gibt. Er weiß durch sein Variieren der Vorstellungskraft eine weitere Grenze zu setzen, er weiß durch sein tiefstes Erfassen des Schlachtenlebens der Ausmalungstechnik unseres Dichters eine

noch buntere Farbengebung zu verleihen. Das Echo kriegerischen Lärmens und Tobens, kriegerischer Geistesempfindung und Empfindungsgeistes hallt in der Araukana wider. Bei beiden vermißt man den plastisch bildenden Künstler; dafür herrscht in ihnen der mehr malende und beschreibende Dichter vor. Gleiche Gedanken lassen öfters Ähnlichkeiten aufkommen. Daß sich dabei Vergleiche kreuzen, ist ganz augenscheinlich. So sieht Ercilla in dem anrückenden Lautaro einen hungrigen Leu, der Beute wittert, ein Bild, das Vergil auf einen tobenden Danaer anwendet (Aen. 9/340), (ja, wie wir sahen, auch von Ariost gewählt wird). Sodann stellen beide die Raubsucht als ein gieriges Hasten plündernder Ameisen hin. Selbst der so erfinderische Ariost konnte nicht umhin, aus der Äneis Vergleiche heranzuziehen. (So etwa vergleichen beide den Tod eines Kriegers mit dem sterbenden Mohn und der vom Pflug durchschnittenen Purpurblume. Aeneis 9/435, Orl. 18/153). Ariosts Kriegsschilderungen lassen ebenso Vergil erkennen, wie die Ercillas beide Dichter. Man kann nicht leugnen, in dem wütenden Turnus ebenso wie besonders in dem schon erwähnten Sarazenen Rodomont, einer Figur des Orlando, eine Art Vorfahren des wilden Tucapel zu sehen, während hingegen die anderen Charaktere, da bei jenem Vorbild der Antike schwächer ausgemalt, keine näheren Aehnlichkeiten aufweisen. Typisch für diese gleichartige Dreiheit (Turnus aus der Aeneis 9/712 ff., Rodomont aus Orl. 18/22 ff. und Tucapel aus der Arauk. 20/10 ff.) ist, daß sie, als jeder von ihnen im Kampfe allein dem Feinde gegenübersteht, sich schließlich langsam zurückziehen gleich dem Leu, der im Zurückziehen noch sein adlig Herz verrät (wie Ariost sagt). Alle drei Dichter malen den zaudernden, wilden Charakter in gleicher Weise aus. Mit gleichem Schamgefühl, das ihren Stolz kränken könnte, kehren sie aufs neue um, bis die Vernunft sie weichen läßt. Diese drei Charaktere einer Wesensanlage deuten auf den Einfluß hin, der von Vergil ausgehend sich über Ariost auf Ercilla erstreckt.

Die epische Maschinerie, die durch das unerwartete Einspringen eines Gottes inmitten der Kämpfe jedes menschliche Vorhaben vereiteln und jede menschliche Tapferkeit schwächen kann, ja die dadurch das Natürliche unnatürlich macht, wird in der Araukana durch eine alles belebende Wirklichkeit ersetzt. Der moderne Geist, der Geist Ariosts regiert.

Wenn in einem wahren Epos der Dichter hinter seinem Kunstwerk wie ein Gott unsichtbar stehen muß, so wird die Forderung sowohl von Vergil als auch von Ercilla insofern nicht erfüllt, als sie fast nie ganz zurücktreten, sondern sich fast stets mehr oder weniger als Teilnehmer verraten, was bei letzterem auf sein wahres Miterleben zurückzuführen ist. Wie subjektiv beide vorgehen, beweist der Ausdruck der Gefühle (Ercillas Gefühle für den getöteten Caupolican 34 30 ff., ebenso Vergils Gefühle für die opfernde Dido 4/65). Wie oft springt Ercilla ein, wenn ihn Entsetzen oder trübe Ahnung für eine Sache erfaßt, wie oft sucht er mitzufühlen, ja noch mehr als Vergil, der sich gern hinter seinen Gestalten verbirgt. Ueberhaupt die Darstellung seelischer Zustände, die unserem Dichter so eigen ist, paßt zu seinem Vorbild aus der Antike, dessen lyrische Veranlagung sich in den Reden kundgibt. Gerade das Rhetorische, jener römische Geschmack, der ja auch bei Lucan so vorherrschend war und auf Ercilla wirkte, zeigt seine größere Reife, das Bewußte und Vertiefende in der Aeneis, sodaß beide Epiker der Antike diese römische Begabung nachahmen ließen.

Ein Vorzug, den Vergil seinem Stoffe gab und auch seinem Sänger einflößte, ist der des Pathos. Wenn auch das Große hierin von Ariost herrührte, so wußte doch auch jener Dichterheld seinem kriegerischen Epos tief ins Gemüt gehende Schönheiten, die in der Araukana widerhallen, einzuverleiben. So fühlt man das Pathetische in der Selbstaufopferung der Königin Dido, in deren Hingabe Ercilla gleichsam die Seele Vergils sprechen läßt. Gibt es etwas

Leidenschaftlicheres und zugleich Erhabeneres als dort, wo Dido den Scheiterhaufen betritt und mit freudigen Worten dahinstirbt? (Arauk. 33 45—51). Auch erinnert das Sterben des Lautaro (Ges. 14) an den Tod des Lausus (Verg. 10, 810). Schon viele Strophen vorher künden trübe Ahnungen das nahende Verhängnis an (Aeneis 10, 435ff.; Arauc. Ges. 13—14). Man spürt Vergilsche Weichheit, fast süße Rührung in den zartesten Regungen des gemütvollen Araukanerverherrlichers wieder. Wenn auch das Pathetische in der Schilderung des brennenden Troja in der Äneis nicht die erforderliche Größe zeitigt, so drückt der römische Dichter doch dem spanischen Epiker in der „Zerstörung der von den Wilden eroberten Stadt Concepcion" (Ar. 7/54 ff.) eine solche Gefühlsnote auf, daß man ergriffen dem grausigen Bilde zuschaut. Vergil, der sich in kleineren affektvollen Schilderungen groß zeigt, konnte, wenn auch Ariost nur einen Hauch von Gefühlspoesie, so doch dem einfachen Ercilla schon etwas mehr geben. Unser Autor hat ein zu tiefes Gemüt, als daß die erschütternden Klagen der virgilischen Frauengestalten oder der ariostischen Puppen, die aber tief menschlich empfinden, ihn gleichgültig ließen. Natürlich tat er gut, mehr aus Ariosts grandioser Welt Gefühlstypen, Leidenschaftsmenschen und Seelengrößen herauszusuchen, soweit er sie nicht eigens erfunden hat (wie etwa „die Frauengestalten"); denn Vergil konnte ihm immer nur die römische Gefühlswelt seiner Zeit geben, eine abgeschlossene Welt, die die Gegenwartssuchtmenschen, die Idealmenschen einer neuen Zeit wie die der Renaissance hassen.

Der Humanismus bedeutete ja nicht ein Verstärken antiker Studien oder etwa ein Aufleben der antiken römischen Welt oder auch eine Tendenz nach neuen Idealen, sondern besonders eine Erfüllung der alten Ideale mit neuem Geiste, ein Neuerleben antiker Persönlichkeit, die über die kleine Welt Vergils hinausgeht, und die Ercilla auch darüber hinaus in eine neue Welt führt. Er verfuhr richtig, die antike Welt auf seine Zeit umzumodeln, ihr einen modernen An-

strich zu geben, wozu ihn nicht Vergil, sondern Ariost und Tasso im Geiste eines modernen Vergil helfen konnten.

Resumieren wir kurz, so können wir sagen, daß Vergil den Araukanerdichter im Ausspinnen der Schlachtenbeschreibungen, ja im kriegerischen Geiste überhaupt, sodann im Rhetorischen und im Lyrischen und Pathetischen beeinflußt hat. Den Mangel an Erfindung in der Aeneis hob in der Araukana Ariost durch seine romantische Idealwelt.

Um die Einflüsse zu Ende zu führen, so kommt, wenn auch hier mehr zufällig als gewollt, noch Camoens in Frage. Beide Dichter trieb ein ferner Schauplatz zu ihrem Werk. Indem sie sich an die alte Poesie halten wollten, schufen sie eine neue. Ihr unruhvolles Leben ließ in ihnen nicht den Gedanken an ein fein ciseliertes Epos mit überlegter Komposition etwa nach dem Muster der Alten aufkommen; vielmehr trachteten sie beide danach, die Großtaten der Vorfahren oder der Zeitgenossen irgendwie zu verherrlichen, um dadurch Glück und Ruhm zu ernten. Da fiel ihnen ein, dies im Rahmen eines Epos zu tun, um nicht wie ein monotoner Geschichtsschreiber zu langweilen; doch erst während des Dichtens erkannten sie (wie ich betreffs der Araukana schon früher angedeutet), daß das Epos Bedingungen hatte, die zu erfüllen jetzt schwierig waren. Drum bemühten sie sich, durch hübsche Ergötzlichkeiten ihrer Muse zu gefallen. Hierbei verlor Camoens den Faden und wurde zu romantisch, während Ercilla sich leicht zurückfindet. Es gab also vorerst schon rein äußerliche Beziehungen zu einander, die dadurch wuchsen, daß beide die neue entdeckte Welt zum Gegenstand ihres Epos machten. Trotz inhaltlicher Verschiedenheiten stimmen sie darin auch überein, daß der Stoff ihres Liedes viele Helden und viele Gestalten umfaßt, daß dann aber in der Araukana eine Zentralfigur vorherrscht, um die Charaktermenschen kreisen, während in den Lusiaden die Gestalten ineinanderfließen. Auch in der Beurteilungskraft, im Geschmack glaubt man den einen im anderen wiederzuerkennen. Beide konnten

keinen Geschmack haben, da dazu nämlich neben aller Bekanntschaft mit der Antike freie Tätigkeit des Geistes erforderlich ist. Und die hatten die Spanier noch nicht, da sie zu mystisch veranlagt waren. Daher finden sich bei beiden viele Unstimmigkeiten und Mängel, eben da sie nicht aus sich herauszugehen wagten, und wenn sie es wagten, ist es so unzusammenhängend und unzeitig. Beide wußten deshalb die oft trockene Handlung durch das Besondere, das aus Ariost herrührte, zu würzen. Ercillas Vorzug war, von der epischen Maschinerie eines Vergil abzustehen, was die Lusiaden so konventionell macht, da die Vermischung der heidnischen und christlichen Mythologie für die Moderne widersinnig ist. Der Stil beider zeichnet sich durch gleiche Einfachheit, Ungesuchtheit und Angemessenheit aus, läßt aber in der Araukana ein lebhaftes Aufflammen nicht entbehren. Die Sucht aller spanischen und portugiesischen Dichter, mit gleichklingenden Worten zu spielen, ja sie öfters zu wiederholen, ist auch bei ihnen ein Zeichen der Vorliebe für Harmonie und Wohlklang.

Neben diesen allgemeinen rein zufälligen Verwandheiten gibt es aber auch direkt Nachgeahmtes. Da die ganze Dichterwelt damaliger Zeit, darunter auch Camoens, auf Ariost, den Dichterfürsten einer neuen Aera blickte, um modern zu dichten, können diese Uebereinstimmungen nur in den zum Stoff gehörenden Besonderheiten liegen. Wenn Ercilla, der nach der Tapferkeit der Araukaner auch den Mut der Seinen beweisen lassen will, die Taten von 14 Spaniern (Ges. 4) einspielt, so wird man leicht an Camoens erinnert, der in gleicher Weise die Handlung durch ein Rittermärchen von 12 tapferen Paladinen unterbricht, umsomehr als er vor dem Kampfe einen der 14 Spanier ausrufen läßt: „O wären wir nur zu zwölf, und zwei verließen das Heer, damit wir die zwölf vom Ruhme hießen“ (Arauk. 4/23). Ebenso mag die Idee, alle Länder und Städte der Erde zu beschreiben (Ges. 27), von Camoens eingeflößt sein. Typisch ist, daß

beide Dichter in fast gleicher Weise eine förmlich geographische Skizze geben, die für den, der durch den Weltspiegel des Zauberers Fiton oder von dem Gipfel eines Zauberberges der Camoens'schen Liebesinsel zusieht, interessant sein mag, aber doch dem Leser kaum Geschmack abgewinnen, noch überhaupt dem Epos förderlich sein kann. Sie suchen eben sich Gelegenheit zu verschaffen, als Nationaldichter alle Länder-Entdeckungen ihrer Landsleute hervorzuheben, wobei unser Autor zugleich Schmeicheleien für seinen König anbringen will. Wenn sie jedes Land durch ein ihm eigenes Mermal kennzeichnen, sind dabei auch innere Übereinstimmungen unvermeidlich. Im Ganzen betrachtet sind die Beziehungen der beiden Sänger rein äußerlich, was allein schon die gleiche Geschmackswelt und der gleiche eher materialistische als idealistische Zweck verrät.

Aus dieser näheren Untersuchung der von der Antike oder von Zeitgenossen ausgehenden Einflüsse wird man die Vielseitigkeit des jungen Spaniers erkennen. Die größte Anregung gab ja Ariost, dessen einflußreiches Werk mit seinem tiefen Renaissancewesen, dem Freiheitsverlangen, den irrigen Anhaftungstrieb eines zerstörenden Lucan zurückdämmen mußte. Es war schon ein großer Entschluß und großes Verdienst für Ercilla, aus den Grenzen des Reiches herauszugehen und sich nicht im eigenen Lande von üblen Zeitgenossen wie von einer Pseudoantike verschlingen zu lassen. Und doch schläft die lucanische Vergiftungssäure so sehr im Blute der Spanier, daß er sowohl wie seine Zeit vergebens nach Läuterung epischen Dichtungsgeistes schreit. Drum macht das Werk rein äußerlich einen weniger guten Eindruck, da das Gefällige im Inneren liegt, sich also erst bei genauerer Durchsicht zeigt [1]).

[1]) Der eigentlich hier einsetzende Abschnitt „Nachteile", der seine deutlichste Prägung schon in vorangegangenen Punkten (wie: Lucans schädliche Einflüsse auf äußeren Rahmenbau, sodann zeitgenössische Huldigungssucht des königlichen Oberhauptes) angedeutet fand, ist hier nicht zum Abdruck gelangt.

7. Vorteile.

Nach den langwierigen Erörterungen, die der hier nicht zum Abdruck gelangte Punkt „Nachteile" einnahm, scheint es zuerst fast, als ob sich kaum mehr Raum für die Vorzüge in der Araukana biete. Diese irrige Meinung wird aber verschwinden, sobald man alles auswischt, was etwa den Hauch einer sich selbst aufgelegten Pflicht, die in der Sucht nach Ehre ihr Verständnis findet, bedeutet. Der größte Fehler des Gedichtes war ja, daß die Überlieferungsgier den epischen Willen ganz verdrängte, und daß die nötige Ehrung für den König, jene Zeitsitte, an der alle damaligen Epen krankten, die dichterische Kunst beeinträchtigte. Beide Faktoren fallen von vornherein so sehr ins Auge, daß man alles Übrige nach ihnen beurteilen zu müssen glaubt. Diese Voreingenommenheit geht verloren, wenn man das Innere und hiervon auch nur mehr oder weniger größere Teile betrachtet. Diese Innere weist oft so viel Schönes auf, daß man einen anderen Autor zu lesen vermeint. Und doch ist er derselbe, was man bald erkennen kann, da ja stets die Seele des Dichters, sein Gemüt selbst in den unepischen Teilen mitspricht. Ercilla ist eben da groß, wo er seinen eigenen Neigungen nachgehen kann. Nach meiner Ansicht wäre er ein großer Lyriker geworden, wenn er seine eigenen Gaben auszunutzen verstanden hätte, denn die lyrischen Teile des Epos, d. h. die Teile des Epos, in denen seine Seele mitschwingt in seinen Personen, weisen die dichterische Größe auf. Wenn er auch sich der epischen Forderungen wenig bewußt ist, was u. a. seine unbekümmerte lyrische Gefühlsäußerung erkennen läßt, so weiß er diesen Fehler durch eine individuelle Charakterisierungstechnik, bei der er sein subjektives Empfinden walten läßt, wiedergutzumachen. Hierin allein schon zeigt sich das Dichterische des Dichters, daß er seine Ideenwelt in die Gestaltung der Charaktere hineinflechten kann. Es ist ein großer, nicht zu verachtender Vorzug unseres Araukanersängers, daß er da dichten will und kann, wo die Ge-

schichte seiner inneren Tendenz noch etwas Eigenem Platz macht. Ja er will das Epos da erst zur Poesie gestalten, wo es freies dichterisches Denken bekundet, wo er die Historie, deren poetische Veränderungsnotwendigkeit er unbeachtet läßt, da er an beglaubigte Tatsachen zum Zwecke einer Dichtung nicht rütteln möchte, verlassen kann. Denn die Historie zu episieren scheint ihm widersinnig, da ihn Ariost gelehrt, daß die romantische Welt frei ohne jeden geschichtlichen Zwang läuft, daß er also nur romantisch zu werden braucht, um frei von geschichtlicher Gebundenheit zu sein. Von diesem Standpunkte aus betrachtet kann auch die Araukana äußerlich gewürdigt werden, da der Dichter der „Geschichte" insofern dient, als er in ihr eine Notwendigkeit zu erkennen glaubt, die zu verändern einem „Dichter" nicht zukomme. Daher beginnt, wie schon erwähnt, erst da das Dichterische, wo die „Geschichte" aufhört. Hierunter verstehe ich nun nicht nur die romantischen Teile, nein auch die im Rahmen der Geschichte ausgeführten Beschreibungen (Schlachten etc.), die er bei aller Wahrheit fiktiv ausmalen mußte. Was sind denn diese zehn Schlachten anderes als zehn Vorstellungsgemälde eines ausklügelnden und erforschenden Dichters? Wir wissen, daß Ercilla an nur drei oder vier Schlachten selbst teilnahm, daß er doch bei den meisten eine eigene Beschreibungstechnik bewies, auf die die Einflüsse anderer Autoren immer nur rein äußerlich wirken konnten. Die nicht zu vermeidenden Wiederholungen sind im ganzen betrachtet gering, da sie sich auf kleinere Gedankenfunktionen und nur wenig längere Gedankengänge beschränken. Umsomehr ist des Dichters Variierungsmöglichkeit anzuerkennen, die, wenn sie auch nicht immer neue Spannung erzielt, doch die Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten weiß.

Um nun den einzelnen Schönheiten eine besondere Würdigung zu verleihen, möchte ich zur Charakterisierung derselben eine Art Unterordnung schaffen, und zwar in folgender Weise:

a) Charaktere: α) Caupolican, β) Lautaro, γ) Tucapel, δ) Rengo, ε) Orompello, Colocolo, Galvarino (weniger hervortretend), ζ) Frauengestalten.
b) Reden.
c) Schlachtenbeschreibungen.
d) Detailbeschreibungen (außer Schlachten).

Charaktere.

Bei der Behandlung der Charaktere, die in der Araukana eine große Hauptsache bilden, da sie neben aller historischen Größe uns in ihrem Wesen als Alltagsmenschen, als denkende Individuen nahe gebracht werden, läßt sich das menschliche Erkenntnis- und Unterscheidungsvermögen des Dichters wahrnehmen. Wie schwierig dies für ihn sein muß, ist besonders daraus ersichtlich, daß er sich diese Mühe zur Schaffung fremder unzivilisierter Charaktertypen auferlegt, zumal ihm doch seine Teilnahme am Kriege keine Möglichkeit zu einer genaueren Prüfung jener Wilden bot. Ercilla unterzog sich also der gefährlichen Aufgabe, das Innere fremder, anders gearteter Menschen zu ergründen, und dies glückte ihm auch. Charaktere aus seinem eigenen Volke herauszufinden war leicht und bot auch nicht den Reiz für die nach Effekten schreiende Menschheit. Aber eine andersgesittete, noch unkultivierte Volkssippe in Einzelgestalten zu malen, ist umso schwieriger, als die Gestalten in diesem unvollkommenen Gesellschaftszustande einander sehr ähnlich sind. Unser Dichter verstand, diesen noch völlig mit der Natur verwachsenen Menschen eine jedesmalige persönliche Note aufzudrücken. Wenn Menendez y Pelayo sagt, daß es kein modernes Gedicht gäbe, das so viele echthomerische Elemente enthalte wie die Araukana, und zwar nicht aus direkter Nachahmung, sondern das zum Teil durch die Naturanlage des Dichters und zum Teil durch die Neuheit der barbarischen Sitten bedingt sei, so mag er neben den feurigen Schlachtenschilderungen

auch an die Charakterdarstellungen gedacht haben. So wie die barbarischen Sitten innerlich mit denen der heroischen Zeitalter verwandt zu sein scheinen, so mögen auch die Charaktertypen nicht gänzlich auseinandergehen. Ohne daß Ercilla an eine Nachahmung homerischer Gestalten dachte, schuf er aus sich heraus seine Figuren, die er nur der homerischen Welt nahezubringen wußte. Er vergißt nicht in seinen Beschreibungen den gegenseitigen Einfluß des Physischen und Moralischen (sagt Menəndez). Er deute schon die heutige Volkspsychologie im Gemälde des primitiven araukanischen Volkes, in den Bildern der Hauptführer an. Doch sehen wir näher zu.

Als augenscheinlichste Hauptfigur tritt uns Caupolican entgegen. Er ist es, der über sein Volk herrscht, der das ganze Kriegswesen organisiert. Bei der prueba del tronco (Ges. 2) läßt sich schon die Würde des zukünftigen Feldherrn erkennen. Ohne sich um die Prahlereien der Araukaner zu kümmern, schreitet er voll Entschlossenheit zu der ihm gestellten Aufgabe. Bevor er beginnt, charakterisiert Ercilla ihn durch einige markante Züge. Er stellt ihn als einen geschickten, entschlossenen, scharfsinnigen Mann von Ansehen, als einen Freund allen Rechtes hin, der aspero, riguroso und justiciero ist (2/47). Er erscheint nicht als ein Wilder im engen Sinne des Wortes, wie ja auch der Dichter das Wort „fiero" bei ihm nicht anwendet — vielmehr ist er ein von Zivilisation schon beeinflußter Charaktermensch, ein Kulturmensch, den nur das rauhe Aeußere mit seinen Brüdern der Natur verbindet. Ercilla verfuhr gut, ihn in diesem Sinne darzustellen, da er so die notwendige Sympathie im Leser erweckt. Hätte er den ungestümen Tucapel zum Oberhaupt der Araukaner und dadurch zur Zentralfigur des Epos gemacht, so wäre nicht nur die sog. araukanische Regierung gefährdet worden, nein auch wäre die von vornherein notwendige Neigung des Lesers für den ganzen Stoff in großem Maße beeinträchtigt worden. Schon die ganze Besonnenheit im Auf-

treten Caupolicans, die eine Art geistige Ueberlegenheit über seine Gefährten fühlbar macht, deutet ihm den Weg zum Feldherrnamt. Seine Vorliebe für Kriegslist, mit der er schon gleich sein Amt einzuweihen sucht, ist ein charakteristischer Zug für seinen Scharfsinn. Tucapel, den man als Gegensatz zu Caupolican ansehen kann, ist zu sehr Tatenmensch, ist zu sehr auf körperliche Auszeichnungen bedacht, als daß er zur List griffe. Dagegen Caupolican erklügelt jede Gelegenheit, eine Blöße des Feindes ausfindig zu machen. Daher tritt er auch weniger als Stürmer und Dränger, als mutiger Schlachtenkämpfer auf. Wohl streitet er mit, und werden seine Taten gepriesen (25/32), wenn er wie ein Mars wütet, aber im allgemeinen ist er der Regierer der Schlachten, der umsichtige Vater seiner Truppen, der auf eine genaue Heeresordnung sieht. Als tapferer Krieger, gemäßigt und fest in seinen Entschlüssen flößt er jedem die größte Achtung ein. Das Persönliche ist das Große, das ihm anhaftet. Er weiß das wilde Gemüt der Araukaner, die bei der Feier ihres Sieges die unsinnigsten Pläne schmieden, die in ihrer Stärke allein den gewissen Sieg zu sehen glauben, zu besänftigen (2, 70). Bei ihm glättet sich das ungestüme Wesen der Wilden zu einer sanften Lasierung. Ohne als gebietender Herr vorzugehen, stellt er ihnen in ruhigen Worten die Nichtigkeiten ihrer Ideen vor Augen. Er sucht eben die notwendige Würde durch ein wohlwollendes überlegtes Handeln zu bewahren. Keiner wagt ihm zu widersprechen; seine Worte haben den Gehorsam geweckt. Es zeugt von einer dichterischen Feinheit, daß Ercilla seinem Hauptcharakter eine ruhige Objektivität zu geben vermag, eine Objektivität, die ihn zum Erhabenen steigert. Durch das ganze Epos hindurch schwebt Caupolican auf einer Höhe innerer Festigkeit, die nur an einigen Stellen, besonders in der Todesszene durch eine Art weibischer Schwäche getrübt wird. Verfolgen wir ihn näher unter seinem Volke, so sehen wir in ihm einen gerechten, ja fast gemütvoll weichen Charakter. Selbst bei

der Ermordung seines größten Feindes, des spanischen Feldherrn Valdivia, durch einen seiner Soldaten, soll sich der geschichtliche Caupolican gerührt gezeigt haben, ja sogar den Mörder bestraft haben. Mag Ercilla dies ersonnen oder gehört haben, wahr ist, daß uns der Araukanerfeldherr menschlich nahe kommt. Als Tucapel den Zauberer Pucheacalco in seinem Uebermute niederhaut, weiß Caupolican seine Fassungslosigkeit nur durch die Worte „muera, muera" (8/45) kundzugeben. Leider nun läßt er sich durch die Bitten eines seiner Mannen dazu bewegen, ihm sogleich zu verzeihen, was man für eine gewisse Gemütsschwäche halten muß (8/53). Ebenso schwach erscheint er in einem Streite in den Wettkämpfen, in denen er sogar den Mangel Tucapels an Ehrerbietupg auf Bitten des älteren Ratgebers Colocolo ungestraft läßt (11/22—24). Ercilla beging einen kleinen Fehler, seine Hauptperson für Augenblicke etwas herabzudrücken und gleichsam den ungestümen Tucapel herrschen zu lassen. Diese gewisse Schwäche, die aus dem Gemüt des Araukanerfeldherrn leicht zu erklären ist, läßt ihn daher auch in einem abermaligen späteren Streit zwischen Tucapel und einigen Wilden nicht eingreifen (Ges. 11). Obwohl ihn sein innerer Zorn gegen jenen Friedensstörer vorzugehen heißt, besänftigt ihn die Pflicht seiner Würde. So heißt es Ges. 11/60

> . . . mas hubo de llevarlo blandamente
> que el tiempo y la razon lo requeria
> yasí con gravedad y manso ruego
> la furia mitigó, y apagó el fuego.

Nichtsdestoweniger weiß er doch die Ehrfurcht in seinem Volke zu wahren. Selbst Tucapel entschuldigt sich in dem Streite mit Caupolican damit, daß er nur Gerechtigkeit wolle (11/23). Als Caupolican den Vorschlag macht, alle Habe zu verbrennen (Ges. 29), um bei einem vermeintlichen Untergange den Feinden nichts zu überlassen, sind alle sofort dazu entschlossen, selbst Tucapel, der, wenn es auch manchmal den Anschein erwecke, als ob er Streit

schüre, nur alles der Ehre hintansetzen wolle (29/14). Er sieht seine Fehler ein und möchte nicht die Größe seines Feldherrn antasten. Caupolicans Seelengröße, Gerechtigkeit und Würde sind es, die ihn erhaben gestalten. Wie sehr ihn das Volk ehrt und fürchtet, ist besonders daraus zu ersehen, daß ihn keiner nach seinem Tode anzusehen wagt. Der gleiche energische Blick, dasselbe funkelnde Auge, wirft alle in tiefer Ehrfurcht nieder. So heißt es 34/32:

era el miedo en los bárbaros tan fuerte,
que no osaban dejar de respetarle
ni allí se vió en alguno tal denuedo
que questo cerca del no hubiése miedo.

Leider nur wird die Würde Caupolicans durch die eine große Schwäche, die ihn um das Leben bitten und die völlige Uebergabe seines Vaterlandes versprechen läßt, herabgemindert. Ercilla hätte ihn hier besser nicht so sehr erniedrigt, ebenso wie schon vorher durch seine Frau beschimpfen lassen. Mußte jener große Feldherr, bei dessen Anblick Nationen bebten, so hoch steigen, um im Staube der Beschimpfung und des Kleinmuts zu enden? Der Dichter setzte ihn für Augenblicke herab, um ihn bei der Verurteilung zum Tode desto höher zu heben, zu einer Größe, die ihren grandiosen Ausdruck in dem „Christwerden" findet. Und dann auf dem Wege zum Marterpfahl steigert er diese Größe zu einer alles bewältigenden Tragik, die ihn über die Menschheit erhebt und in dem verklärenden Gedanken, „kein Uebel ist so groß, wenn es das letzte" ausklingt (34/23):

diciendo: pues el hado y suerte mia
me tiene esta suerte aparejada,
venga, que yo la pida, yo la quiero
que ningun mal hay grande si es postrero.

Als der Henker ihn anpfählen will, da bricht der wahre Araukanerstolz, der Stolz eines Freiheitsmenschen hervor, der nicht von der Hand eines Mörders getötet werden möchte. Da zeigt sich die unsagbare Qual dieses so ge-

fürchteten Oberhauptes, das aller Ehre beraubt, schmachvoll dahinzusterben klagt. Mit den ergreifendsten Worten eines dramatischen Helden gibt er die letzten Gefühle eines ruhmvollen Tragikers preis, die in dem verächtlichen Fußtritt gegen den Henker ihre höchste Vollendung erhalten (Ges. 34/26):

No hubiera alguna espada aquí de cuantas
„contra mi se arrancaron á porfia,
que usada á nuestras míseras gargantas
cercenára de un golpe aquesta mia?
que aunque ensaye su forza en mí de tantas
maneras la fortuna en este dia
acabar no podrá, que bruta mano
tóque al gran General Caupolicáno".

Der selbst dem Tode trotzende Stolz, dieses nicht zu überwindende Selbstgefühl eines freien Volkes verkörpert sich in unserm Helden in ausdrucksvollstem Maße. Man glaubt in der Todesszene gleichsam ein Drama zu lesen. Mit einer alles belebenden Anschauung spielt Ercilla seine dichterischen Gefühle vor uns ab. Und Caupolican ist der Vermittler derselben. Ueberall da, wo das psychologische Innenleben, das Gefühl mitspielt, kann man den Dichter wiedererkennen. (Die „Stilistik" weist an Hand der Sprache nähere Eigenmomente auf.) Daher wird auch Caupolican seine Lieblingsfigur sein, nachdem Lautaro so früh geendet (Ges. 14). Aus zu großer Gefühlsschwäche weiß er ihn immer wieder herauszuretten, indem er ihm die nötige Geistesenergie einräumt. Jener Araukanerfeldherr ist also weniger ein Wilder als ein Gefühlsmensch. Wohl herrschen in ihm die Wallungen seiner Brüder, wohl ist er der gleiche leidenschaftliche Kämpfer, aber in ihm lebt darüber hinaus schon Edleres, schon Empfindendes, schon Geistiges. Ercilla weiß ihm schon die gefällige Seite eines Kulturmenschen, eines denkenden und fühlenden Menschen zu geben, der die Neigung des Lesers zu erhalten vermag. Nur so konnte unser Held

auch auf seine Landsmänner fördernd wirken und ihnen ein weiser Ratgeber und guter Vater sein. Auf sie färbt sich sein Charakter ab, in ihnen hallt noch nach Jahren das Wort wider, das ihn im Tode hochhält: „ningun mal hay grande, si es postrero". Er ist der Held, der im Leben wie im Tode seinen Brüdern ein Vorbild war.

Ihm naheverwandt und doch anders geartet erscheint Lautaro. Er ist ein Knabe noch gegen den gesetzten und reifen Caupolican. Und doch welche Geistesenergie, welche Gewandtheit sowohl im Denken wie im Handeln, welche Empfindsamkeit und starker Wille prägt sich in seinem Charakter aus! Keine jugendliche Tollkühnheit, kein eitler Übermut wohnen in dem jungen Helden, sondern Verständigkeit und scharfsinnige Überlegung haben an ihrer Stelle Platz gegriffen. Leider läßt der Dichter ihn schon früh den Tod finden, da es die Geschichte so verlangt. Trotz alledem sind schon in den wenigen Gesängen, wo wir mit ihm bekannt werden, seine innere Wesenheit und sein äußeres Auftreten, seine tiefgründigen Geistesfinessen und seine körperliche Gewandtheit herauszuspüren. Ja er tritt uns als eine Persönlichkeit entgegen, die selbst an ihren Oberfeldherrn, den Toqui Caupolican heranreicht. Er wäre wohl ein noch hervorragenderer Caupolican geworden, ein Caupolican, der nicht so leicht zur Charakterschwäche herabsänke. In diesem jungen Führer paaren sich Milde und Strenge, wobei er die letztere in größtem Maße ausübt. Keiner wagt irgendwie zuwiderzuhandeln. Als Lautaro auf dem andalicanischen Gebirge sich verschanzt, um den Feind zu erwarten, und er seinem Heere strengstes Stillehalten unter Androhen großer Strafen befiehlt (Ges. 4/96), zeigt sich schon die jugendliche Größe eines Menschen, der durch ein energisches Wort ein ganzes Heer bannt. Trotzdem die größte Kampfesgier unter seinen Truppen herrscht, deren Warten der Dichter mit dem ungeduldigen Wiehern und Stampfen eines Pferdes vergleicht (5/6) und die Mannen bei den heranrückenden Feinden vor Ungeduld fast zu ver-

gehen drohen, so sind sie doch so sehr an den schuldigen Gehorsam gekettet, den wachzurufen nur ein Blick ihres Führers genügt, daß sie sich eher von den Gegnern ermorden lassen, als daß sie dem Befehle ihres Herrn zuwiderhandeln (5/7).

los corregidos bárbaros temiendo
de Lautáro el expreso mandamiento
aunque por los herir se deshacian
el paso hácia adelante no movian.

Ebenso wagen auch später die Araukaner nicht, durch irgendwelchen Ungehorsam ihren Feldherrn zu beleidigen, zumal ein neues Edikt Lautaros bei dem geringsten Vergehen den Tod fordert (11/54). Der errungene Sieg der Wilden, der der Geistessubtilität ihres Führers zu verdanken ist, die darin liegt, daß er eine scheinbare Flucht der Seinen anberaumt, um durch plötzliche Umkehr die sich siegreich glaubenden Spanier zu bezwingen, läßt in ihm nicht die zu erwartende Zufriedenheit aufkommen, da er die Unordnung seines Heeres gewahrt. Hier zeigt sich die wahre Größe eines Heerführers, der selbst in dem Siege eine Niederlage erblickt, wenn eine Zügellosigkeit ihn schändet. Daher gibt er auch die Verfolgung seines Heeres auf. Mit größer Strenge befiehlt er ruhiges Ausharren, selbst wenn tausendmal die Spanier nahten (11/72). Er ist der wahre Führer, der durch Geisteskraft, durch Überlegung, durch Abwägen gewichtiger Vor- und Nachteile den Sieg zu erringen weiß. Er erkennt, daß seine zügellosen Truppen unterliegen müssen, wenn sie auch einen vorübergehenden Sieg erringen; er durchschaut die Unmöglichkeit der Zerstörung einer Stadt durch ein so kleines Heer (11/73). Daher erscheint ihm als einzige Rettung die List, mit der auch wenige Mannen eine Festung bezwingen können. Dieses in erster Linie angewandte Geistesspiel, diese bis ins Detail ausgeklügelte Abwägungsidee aller erfinderischen Einfälle, diese fein ciselierte Unterscheidungstechnik von Gut und Böse im kriegerischen Sinne müssen ihn zu einer Höhe

erheben, an der sein ganzes Heer voll Ehrfurcht aufsieht. Diese geistige Umsicht, mit der er die zivilisierten Spanier erschrickt, diese Kunst alles zu durchschauen und für alles einen passenden Moment zu finden, bringen ihn dazu, seine schon den Feinden nachsetzenden Truppen zurückzuziehen, um die Siestazeit zum Angriff zu wählen (9/54—56). Die bei den Wilden so beliebte Anwendung einer List, zu der auch Caupolican so gern greift, läßt ihn zu einem Zwiegespräch mit einem Spanier bewegen, um einen zweifelhaften Sieg gewiß zu machen (12/28 ff.). In fein ausgetiftelter Finesse, die wieder einmal Lautaros Geistesgewandtheit verrät, sucht er die Gegner zu einem Einfall zu bewegen, indem er einen scheinbaren Mangel an Lebensmitteln ausmalt. Ebenso äußert sich bei ihm der alles überwältigende Stolz, der ihn sogar die bittersten Vorwürfe ausrufen läßt. Mit flammenden Worten geißelt er die Tollkühnheit und die Verfolgung blinder Triebe, wie sie sich bei den Seinen gezeigt. Er steht Caupolican wohl in dem reifen Urteil des gesetzten Mannes nach, übertrifft ihn aber an kriegerischem Handeln, ja fast an rascher Überlegungskraft. Er ist noch zu jung, um eine Nation zu befehligen, doch schon geeignet, ein Heer in Bann zu halten. Mit welch jugendlicher Tatkraft weiht er sich in die kriegerische Handlung ein! Zeugt es nicht von einem aufopfernden Mute, mit entflammenden Worten die fliehenden Gefährten zurückzurufen und sich als einziger den Feinden entgegenzustemmen? (3/35ff.). Dieses vaterlandsliebende Freiheitsvolk hat in ihm seinen würdigsten Vertreter gefunden, dem Ercilla eine persönliche Farbe zu geben gewußt. Bei ihm ist die Tapferkeit ein felsenfester Mut und keine Tollkühnheit, wie sie die Araukaner lieben. Durch diese eiserne Energie, die im Befehligen und Kämpfen ihren gleichen Kontakt behält, wird er zu einer sympathischen Figur. Selbst im Todesahnen vergißt er seinen Mut und seine Pflicht nicht. Er überwindet die Liebe (Ges. 13 u. 14, Guacolda-Lautaroszene) um das Muß, das das Gewissen fordert, zu erfüllen. Doch

da trifft ihn ein Pfeil und er stirbt. Unser Autor weiß ihn nun ebenso wie Caupolican in der Todesszene zu einer grandiosen Erhabenheit zu führen. Im Tode spürt man erst seine heldische Größe. Wenn Ercilla diese Todesszene durch die trüben Ahnungen der Geliebten Lautaros Guacolda, die im Kriegslager bei ihm weilt, vorbereitet, so dient er zwei Zwecken, nämlich darin, daß er dem Tode in dem gegenseitigen Bangen der Liebenden eine sanfte Vorweihe gibt, die das Sterbenmüssen spürbar macht, und zugleich Lautaros Charakter im persönlichen Leben darstellt. Der sonst so mutige, Gefahren verachtende Held wird zag und weich; ja er teilt die Befürchtungen Guacoldas, wenn er sie auch manchmal zu unterdrücken sucht. Diese Melancholie des Herzens, die bei Guacolda in die rührendsten Klagen ausbricht — eine Vorliebe des sensiblen Dichters — läßt selbst Lautaro in Tränen ausbrechen. So gut Ercilla die Gefühle dieses Charaktermenschen (das Liebend-Zage gegenüber dem Kriegerisch-Mutigen) abzutönen weiß, so geht er doch zu weit, wenn er ihn fast weibisch empfindsam hinstellt (13/57). Er selbst schien wohl eher bei seiner dichterischen Vorstellung zu weinen als ein Held. Auch kann er nicht umhin, den durch das plötzliche Nahen der Feinde unbewaffnet herauseilenden Lautaro schon als tot zu bejammern (14/15).

O perfida fortuna, o inconstante
como llevas tu fin por punto crudo
que el bien de tantos años en un punto
de un golpe lo arrebatas todo junto!

Als nun dieser als Opfer seines Mutes von einem Pfeil getroffen niedersinkt, da ruft der Sänger Spaniens, um die ganze Größe des Helden noch einmal zusammenzufassen, aus (14/17):

De tal tiro quedo ufana la muerte
riendo de un solo golpe tan gran hecho
y usurpando la gloria al homicida
se atribuye á la muerte esta herida.

Der Tod schien stolz zu sein auf einen Schuß,
durch den ein solcher Held sich ihm ergeben muß!

Lautaro ist in der Araukana der Held, dessen Taten durch keine Schwäche getrübt werden. Als er bei der Beratung der Seinen den Zorn des Feldherrn Caupolican gegen den wilden Tucapel aufkommen sieht, weiß er in schlauer Weise, dem Ungehorsam desselben, der sich gegen die ihn bedrängenden Gefährten behauptet, die vorteilhafte Seite des Mutes und der Tatkraft zu geben, um seinen Feldherrn zu besänftigen. Hier triumphiert er über seinen Herrn, der gleich nachgibt. Ja er krönt das Heldische durch die schlaue Anwendung der Momente, durch die spielerische Geistesfinesse. Lautaro ist des Dichters Lieblingsfigur, der er seine eigenen Gefühle sich zu geben bemüht, bis er nach seinem Tode zu Caupolican übergeht.

Nach diesen beiden in gewissen Beziehungen ähnlichen Charaktertypen möchte ich zwei andere einander nicht sehr verschiedene, doch den beiden ersten konträre Persönlichkeiten heranziehen, und zwar Tucapel und Rengo. Beide sind charakteristische Gestalten der Araukaner. Was Caupolican und Lautaro als Heerführer durch Geistesschärfe erreicht haben, suchen Tucapel und Rengo durch körperliche Kraft zu leisten. Als Wilde im wahren Sinne des Wortes, eng mit der Natur verbunden, jeglichen Gedanken einer Zivilisierung verachtend, treten sie uns entgegen. In ihnen ist die volle Nation zu erkennen, der gegenüber die beiden oben erwähnten Helden wie zivilisierte Europäer erscheinen. Nur die eine Idee, der alleinige Gedanke der Bewahrung ihrer Freiheit, des köstlichsten und idealsten Gutes beherrscht sie. Um dieselbe zu erhalten, nagt ihn ihnen die Tendenz nach Ehre. Gloria es honra y honra es gloria ist das Losungswort, das besonders diese beiden Helden auf ihrem Paniere tragen. Ihr Mut läßt sie tollkühn werden, da nur der Gedanke muerte honorosa y no vida vergonzosa ihr Pulsschlag ist und ihr ganzes Leben belebt. In diesem ihrem Sinne und dem ihres Volkes zugleich führt sie uns der

Dichter als Vertreter ihrer Nation vor und bezeichnet sie durch ihre Taten. Um ihre Charakteranlagen näher zu beleuchten, muß ich sie trennen.

Tucapel ist der wildeste Araukaner. Er macht das Wesentliche im Kampfe aus. In seinem unbezwinglichen Übermut und unbändigen Trotz duldet er keinen Wetteiferer über sich. Er vertraut auf seine Kraft und Keule. Mit einer unbeschreiblichen Energie und Standhaftigkeit, die fast in Tollkühnheit ausartet, wirft er sich den Feinden entgegen. Wenn Truppenmassen, ja sein ganzes Heer weicht, so harrt er auf seinem Platz aus und wütet um sich. Übermenschliche Taten verrichtet er. Aus einer allein schon können wir den ganzen Menschen erkennen. Auf dem Walle tobend, behauptet er sich gegen ein Heer Feinde, bis er schließlich unter schwerer Verwundung sich an einem Felsen herabläßt. Unter bittersten Reuegefühlen, da er seine Ehre angegriffen glaubt, strebt er wieder die steile Höhe hinan. Hier weicht sein Mut der gefährlichen Tollkühnheit, da er nur auf Körperkraft baut (20/10). Kein Augenblick der Überlegung, kein prüfendes Handeln kann ihn von jeglichem Beginnen abhalten. Como encerrrada bestia fiera (20/7) tobt und wütet er, nur den einen Gedanken „gloria y honra" hegend. Er ist eben wie ein Tier, das hinter Gittern rast. Passende Vergleiche aus der Tierwelt kennzeichnen ihn. So etwa:

herida tigre hircana no estan brava
ni acosado leon tan impaciente (9/72);
oder como el leon de Libia vedigoso
que abriendo de la tímida canalla
el tejido escuadron, con furia horrenda
desembaraza la impendida senda (19/31);
oder auch brama el barbaro ardiendo de despecho
vipora no sevió mas encerrada
ni pisada escorpión vuelve tan presto
como el Indio volvió el airado gesto (4/59),
und saltó como un ligero y suelto pardo
enmedio de la tímida canalla (8/48).

Den krassesten Tiergestalten, den bezeichnendsten Typen stellt ihn Ercilla gleich, um nur in etwa für ihn Farbe zu finden. Sein unmenschliches Vorgehen, das vor den größten Grausamkeiten nicht zurückschreckt, kann nur darin gewürdigt werden, daß er für die Sache seines Volkes eintritt. Dadurch, daß er uns mit den grellsten Farben ausgemalt entgegentritt, erscheint er uns als der Wilde, der mit der Natur und den Tieren verbunden in Höhlen lebt. Kein humanes Rühren, das etwa den Hauch „Gefühl" atmet, pulst in ihm. Auf Leichen triumphierend grinst er wie im Wahn und brüllt nach Mord. Um die steigernde Wut auszudrücken häuft der Dichter gern mehrere Synonyma wie etwa: abrasado en rabioso y vivo fuego terrible y mas que nunca embravecido (20/11). Er ist fiero und fiera (letzteres als Substantiv), wie solche Beiwörter ihn gern begleiten. In der größten Gefahr sucht er Ehre und der Autor äußert sich dazu:

lo mas dudoso y de mas riesgo emprende
y poco lo posible le parece:
que el pecho grande y ánimo invencible
le allana y facilita lo imposible (25/33).

Dies kriegerische Toben gibt er selbst außerhalb der Schlachten nicht auf. Er ist es, der durch seinen Übermut den Streit unter den Seinen erweckt, ja der in seiner tierischen Wildheit die weitesten Völker bezwingen und den Himmel herausfordern will (9/67). Auf seinen Mut und seine Kraft vertrauend, verspottet er das Glück: La fortuna es la fuerza de los brazos. Ohne jeglichen Überlegungssinn lechzt er nur nach Mord. Selbst mit seinen eigenen Landsleuten zu kämpfen scheut er nicht. Als er nach der Ermordung des Zauberers abgeführt werden soll (Ges. 8), wütet er mit seiner Keule im eigenen Volke. Sein ganzes Trachten und Sinnen ist eben nur von tierischer Geißgier beseelt. Jede Meinungsäußerung, die seiner eigenen mißfällt, sucht er durch Spott und Drohen sich geneigt zu machen (16/50—54). Völlig entartet, keine Lebensregeln beachtend, tritt er auf

die Menschheit und grinst auf ihren Leichen wie ein Geizhals auf seinem Schatz. Und doch kann man ihm ein gewisses Ehrerbietungsgefühl, das wohl mehr ein erzwungener Gehorsam ist, nicht absprechen. Wenn er auch einmal selbst gegen Caupolican vorzugehen wagt, ihm gleichsam seinen zügellosen Willen aufzudrücken trachtet und in seiner Unbändigkeit vor dem gärenden Streite nicht zurückschreckt (11/20—22), so sucht er seinen Ungehorsam doch durch die Einschränkung zu rechtfertigen, gar zu entschuldigen, daß er nur aus Gerechtigkeitsdrang die nötige Achtung verletzte (11/22). So ist er auch, wie schon unter „Caupolican" erwähnt, ganz gefügsam, wenn sein Feldherr die Habe zu verbrennen anordnet. Ja als erster will er dem Befehle nachkommen und entschuldigt sein ungestümes Vorgehen mit dem Gedanken an die Ehre (29/14). Selbst dem jungen Lautaro erweist er Achtung, da er in ihm einen Förderer seines Eiferns erblickt. Der so ungestüme Wilde ist also insofern noch Mensch, als er eine gewisse Disziplin in der Anerkennung eines Oberhauptes in sich trägt. Ja zu seiner Verdeidigung kann man den unbezwinglichen Stolz rechnen, einen Stolz, der ihn ebenso wie Rengo nie zu einer schnöden Kriegslist greifen läßt, da der wahre Sieg ihnen nur durch Körperkraft und Ausdauer auf dem Wege der Ehre zu erringen scheint. So heißt es:

Diciendo ser vileza y corbadia
tomar al enemigo descuidado
y vitoria sin gloria y alabanza
a que por bajo termino se alcanza (32/22).

Daher rettete beide, wie Ercilla sagt, ein edler Ungehorsam (una arrogancia generosa) vor dem Untergange. So wird die unmenschliche Wildheit unseres Helden Tucapel durch einige Vorzüge abgeschwächt.

Ein passendes Gegenstück zu ihm bietet Rengo. Er ähnelt Tucapel in Kraft und Energie, in Mut und Ausdauer, ist aber nicht so ungestüm und tollkühn. Er erscheint uns sympathischer als sein Freund. In seinem Handeln spiegelt

sich schon etwas überlegte Technik, schon Geist wieder. Kein blindes Draufzuschlagen, kein tollkühnes Sichingefahrenstürzen, sondern Vorsicht bei aller Waghalsigkeit. Wenn er als einziger den Feinden nachsetzt und sie durch höhnende Worte zur Umkehr zwingt, so weiß ihn die Vernunft noch rechtzeitig zurückzuziehen, da es Wahnsinn wäre, als einziger einem Heere zu trotzen (9/95ff.): que ya fuera locura y no osadia. Ebenso gibt er seinen Widerstand im Kampfe in einer Lagune nach längerer Zeit auf, da er einsieht, daß ihm gegenüber der Menge kein Vorteil erwachsen kann (22/41). Rengo ist der Held, den der Verstand von Tollkühnheit und von tierischem Gebahren abhält. Er weicht zurück, wenn auch nur mit langsamem Schritte und aufmerksamem Auge (26/11), um jede Gelegenheit zu einem neuen Angriff auszuspähen. Er überlegt und forscht, da er merkt, daß Wille und Körperkraft allein nicht siegen können. Gern gibt er seine jugendliche Zügellosigkeit durch Schreien und Lärmen kund. Daher läßt ihn ein fast kindlicher Übermut hinter den Feinden herjagen und sie aushöhnen (Ges. 9/95ff.). Er will damit gleichsam seinen eigenen Mut und Zorn entflammen. Auch für ihn weiß der Dichter passende Vergleiche zu finden. Wenn er ihn im Sumpfe steckend einem schnaubenden Eber ähneln läßt, so gibt er ihm ein treffendes Bild für jene Situation, ein Bild, das für den rasenden Tucapel, den wütenden Mars, zu sanft gewählt wäre, das aber den mit matteren Farben gemalten Charakter des Rengo gut skizziert (22/38). Ebensogut verfährt er, wenn er ihn als zeloso Toro que va siguiendo la vacada (22/44) hinstellt. In gleicher Weise finden wir ihn von Feindesmassen umgeben schon auf den Knieen kämpfend als einen gehetzten Stier, der laut brüllend vom Volke mit spitzen Degen geneckt wird, bis Tucapel als wilder Ur-Xaramas zur Hilfe herandringt (25/66). Dieses Bild verdeutlicht beider Charaktere, indem es uns Rengo als das zahmere Wild gegenüber Tucapels roh tierischer Unbändigkeit hinstellt. In dieser Szene, in der sie als brü-

derlich vereinte Kämpfer durch die Feindesscharen hindurchbrechen, ist ihre Wesensverschiedenheit herauszuspüren. Ercilla gestaltet diesen Teil zur Größe, da er mitten im Kampfe einen Streit zwischen dem hochmütigen Tucapel und dem von Scham ergriffenen Rengo entspinnt. Der gegenseitige Neid, der in ihrer Wildheit die Glut nach Ehrung schürt, dieses trotzige Hochmutsgefühl eines Tucapel gegenüber dem von quälendstem Stolze beseelten Charakter eines Rengo finden in dem Wortgefechte ihre feinste Farbenabstufung. Dieser sie im Innern zermürbende Eigendünkel läßt sie äußerlich für einander einstehen, ja auch für Momente im Innern eines Gedankens und eines Herzens sein. Im Kriege eint sie die Vaterlandsliebe, im Frieden trennt sie die Ehrsucht. Diese Szene, die förmlich dramatisch sich vor uns abspielt, gibt zwei sich widerstrebende Gefühlstendenzen kund, von denen die eine in der anderen lebt. Wie großartig hebt sich die überlegene Verächtlichkeit Tucapels, die in wehleidige Bemitleidigungen des erschöpften Bruders ausläuft, von der schamerrötenden Seele Rengos ab. Wie fein geben beide Eiferer die Reizbarkeit durch eine nur scheinbare Empfindsamkeit kund! Es ist, als ob sie zu gegenseitigem Streiten und Helfen geschaffen sind. Keiner möchte den anderen von Feindeshand durchbohrt sehen, um so die alleinige Ehre zu behalten. Nein, ihr Trachten sinnt nicht auf Tod, sondern nur auf Überwindung selbst des größten Freundes. Daher läßt Tucapel auch das im Kampfe seinem Gefährten zugeworfene Versprechen des Einzelkampfes nicht unerfüllt. Nachdem sie sich im Kriege unterstützt, wollen sie im Frieden ihren Trotz prüfen. Mit verächtlichen Worten weiß der ungestüme Held seinen kampfesmüden Gegner zu wecken, bis sie nach heißem Ringen sich als unbezwingliche Kämpfer erwiesen haben. Der Hochmut des einen und der Stolz des anderen sind dadurch einer menschlichen Versöhnung gewichen. Beide Helden gehen also, wie wir gesehen, trotz großer Ähnlichkeiten in der Charakteranlage dennoch auseinander.

Von den übrigen Charakteren kann man nur kurze Farbenstriche geben, da sie in der Masse verschwinden. Orompello ist ein junger Held, der sich durch kriegerische Taten auszeichnet (25/45 ff.). So mutig und feurig er kämpft, so gefügsam und friedlich ist er im Privatleben. Wenn er im Wettkampf wegen eines Preises, der einem anderen zuerkannt werden soll, streitet, so läßt er sich durch begütigende Worte leicht zufriedenstellen (10/28—29). In die von Tucapel geschürten Streitigkeiten mischt er sich nur einmal ein (16/57). Er ist nicht herausfordernd, sondern bei aller Feurigkeit manso, wie Ercilla ihn nennt. Wenn er auch nur wenig hervortritt, so wissen doch die wenigen Pinselstriche ihn zu kennzeichnen. Neben ihm verdient vor allem Colocolo erwähnt zu werden. Er ist die sympathische Erscheinung eines Greises, der als kluger Ratgeber in die Versammlungen der Araukaner paßt. Unser Autor erfand ihn, um für die häufigen Zwistigkeiten ein zufriedenes Ende herbeizuführen. Er ist es, der selbst den erzürnten Caupolican vor unbedachten Ausführungen zurückhält (11/24). Ebenso versteht er durch seine ernste Besonnenheit selbst den stürmischen Tucapel zur Ruhe zu zwingen. Er ist eben der verständige Greis, dessen tiefsinnige Reden und Würde des Alters die nötige Wirkung selbst auf die wildesten Gemüter nicht verfehlen. Zu alt, um am Kriege teilzunehmen, dient er der kriegerischen Idee durch Beratung und Versöhnung. Die Versammlungen beginnen mit einer Rede des Oberhauptes, an die sich anschließend die einzelnen Meinungen kundgeben, die der wilde Tucapel in seinem Eigendünkel angreift. Ein Streit entspinnt sich, den der weise Colocolo durch eine feurige Rede beendet (Ges. 8 u. 16). Colocolo ist eben der Mann, der wohl einen wilden Charakter verrät, wie die angeborene Freiheitsidee, sowie das Verbundensein mit der Natur verraten, der aber durch sein Verständnisgefühl für alle Torheiten und Vergehen der Jugend und durch sein besonnenes Überleiten von Böse zu Gut eine ideelle Größe zeitigt, die das cha-

rakteristisch Epische des Epos fördert. Er ist der Pulsschlag epischen Geistes durch seine Einsicht, durch seine allgemein menschliche Gerechtigkeitsanlage und dadurch durch seine einflößende Sympathie.

Eine in der Gesamtheit des Epos weniger hervortretende, doch einen Teil der Handlung völlig ausfüllende Persönlichkeit ist Galvarino. Er umfaßt das Pathetische des Gedichtes. Die unsagbaren Qualen, die er durch grausame Mißhandlungen leidet, steigern seine kriegerische Wut zum Aeußersten. Aber sein grenzenloser Araukanerstolz läßt ihn keinen Schmerzenslaut entrinnen. Mit einer übermenschlichen Todesverachtung stürzt er sich in die Gefahren. Als er dann mit einigen Kaziken zum Tode verurteilt wird, und er den Kleinmut eines seiner Landsmänner mit Verachtung tadelt, da zeigt sich das Heldische eines Wilden, der selbst im Tode das Ehrgefühl seiner Nation nicht angetastet wissen möchte. Ercilla weiß ihm eine hervorragende Rolle einzuräumen, eine Rolle, in der die seelischen Schmerzen die körperlichen überwiegen. Das episch Heroische liegt in der Weltentsagung, in dem Trachten nach dem Transzendenten, das ihn äußere Qualen verachten läßt. Das ist das Große in seiner epischen Stellung, daß er uns über das Geschichtliche hinaus als Mensch, als psychologisches Wesen nahetritt. Seine Seele spricht in seinem Handeln, er lebt als hastendes Individuum. Das körperliche Leiden, die nur äußere Tatsache seines inneren Empfindens, vergißt er bei dem tiefer nagenden Schmerzensgedanken menschlicher Grausamkeiten. Er kennt jetzt die Menschheit und in diesem Bewußtsein geht er freudig in den Tod. Galvarino ist ein Held der Seele, ein Held in der Erkenntnis seelischen Siechtums der Welt und ein Held in der Ueberwindung äußeren Wehs auf Kosten eines Gefühls schmerzlichen Innenlebens. Darum berührt er den Leser so sehr und läßt ihn als eine Charaktergröße dastehen. Die nur wenigen Gesänge, die er einnimmt, genügen, um eine psychologische Tiefe und eine tiefe Psycho-

logie eines empfindenden Menschen erkennen zu lassen. Diese seelische Erhabenheit führt ihn in eine beseligende, wesenlose neue Welt, in der nur Imagination und Gefühlsleben wohnt. So nehmen wir in ihm die tiefe, schmerzliche, fast resignierte Charakteranlage des Araukaners wahr, die zu den erwähnten Wesenstypen eine passende Ergänzung bildet.

Aus dieser Entfaltung der Hauptcharaktere der Araukana heraus wird man die Kunst der Charakterdarstellung Ercillas erkennen können. Caupolican steht im Zentrum und von ihm gehen die Strahlen aus, die in den übrigen Einzelgestalten ihre Reflexe finden. Er ist der geschichtliche sowie epische Held, an dem sich seine Untergebenen aufbauen und durch den sie ihren Wesenheiten Gestaltung geben. Alle Figuren des Epos zeichnen sich nun, soweit sie hervortreten, durch eigene Besonderheiten aus, durch Individualität, wobei das Epische insofern gefördert wird, als sich das Wilde, das mit der Natur Gemeinsame aus eigener innerer Entwicklung heraus zum Individuell-Menschlichen, zum Seelen- und Verstandesmenschen erhebt. Das ist das Charakteristische dieser Menschen, daß sie frei von jeglichem Gesellschaftszwang noch das Originelle, das Natürliche und Ungekünstelte enthalten. Sie leben noch in ihrer eigenen Welt mit ihren eigenen Vorstellungen und wollen garnichts vom Menschentum wissen, und sind doch Menschen, Menschen eben, in denen noch angeborenes, inneres Eigenempfinden pulst, das vom wilden, vom tierischen Instinkte beeinflußt, dennoch menschliche Formen annimmt, Formen des Geistes und des Gemütes. Das äußerlich Rauhe verbirgt oft das Gefühl. Das Innerlich-Rohe ist die seelische Entartung des Menschen, der das Geistige haßt. Die Glättung liegt in dem Ausgleich beider Innenfaktoren. So zeichnet Ercilla seine Menschen, seine Charaktere. Mit Empfindungen oft ausgestattet, scheuen sie dies Wesenhafte im Gedanken an etwas scheinbar Höheres (Rengo: Ehre). Von innersten Eigengefühlen und tierischen Instink-

ten beseelt, verachten sie das Neben-sich und Ueber-sich, da sie nichts Geistiges, d. h. Humanes in sich wollen (Tucapel: Uebermut und Ehre). Gerechtigkeit und Strenge paarend, fühlen sie mild (Lautaro). Im Herrschen gewaltig und mächtig gleicht den rauhen Körper Geist und Seele aus (Caupolican).

Die Frauen in der Araukana nehmen eine ganz eigenartige Rolle ein. Sie sind Wilde und scheinen zivilisiert. Wenn eine Tegualda auf düsterem Kriegsfelde den Leichnam ihres Gatten sucht (Ges. 20 u. 21), oder wenn eine Glaura durch Gefilde irrend nach ihrem verlorenen Geliebten jammert (Ges. 28), während nicht fern von ihr der Schlachtenlärm schallt, so glaubt man eher Spanierinnen als Araukanerinnen in ihnen zu sehen. Tiefes Empfinden für wehmütige Stimmungen, für alles Melancholische und Schmerzliche läßt Ercilla seinen Frauengestalten eine erhabene Seele verleihen. Kaum spricht man den Wilden soviel Gemüt zu, daß sie ihre Gatten zwischen Kriegsgewirr suchen, zumal die Treue bei ihnen nicht sehr gepflegt wurde. Drum sollen sie wohl weniger Araukanerinnen als ideelle Naturmenschen sein, als Frauen nach dichterischer Idee. Ihre feurige Leidenschaft bindet sie an ihre Scholle, doch sie entarten nicht, da sie empfinden. Und in diesem Sinne erscheinen sie uns als fühlende Menschen, als sprechende Gemüter, die wenn sie auch wie Schatten an uns vorüberzugleiten scheinen, einen tiefen, einen überraschenden Eindruck hinterlassen. Gerade in die Frauenseelen will unser Autor sein ganzes lyrisches Innenleben überfließen lassen, da ihn sein fast weibliches Gemüt zum elegischen Empfindungsäußern drängt. Er sucht in ihnen gleichsam seine Herzenssubtilität wieder, um Rührung zu spenden und um selbst gerührt zu werden. Eine edle Leidenschaft beseelt sie. Eine aufopfernde Liebe lebt in ihnen; sie erscheinen groß trotz ihrer Schwachheit, da sie den Stolz der Ehre und Treue besitzen. Sie bilden dadurch dennoch ein passendes Band zu ihren Gatten, deren Fühlen

in ihnen sanfter wiederhallt. Sie stellen eine besänftigende, eine dem Epos gefällige Ergänzung zu den rauhen Charaktertypen dar, was eine wilde Natur nicht zu erreichen vermöchte, da sie, den Männern zu ähnlich, das Frauenhafte verlöre. Die einzige wahre Araukanerin ist Fresia, die die männliche Natur ihres Gattes Caupolican annimmt und den Gipfel araukanischen Wesens in der Verachtung ihres Kindes aus Nationalstolz erreicht. So ruft sie (33/81):

„Toma, toma tu hijo que era el nudo
con que el lícito amor me habia ligado,
que el sensible dolor y golpe agudo
estos fertiles pechos han secado:
cria, criale tu, que ese membrudo
cuerpo en sejo de hembra se ha trocado,
que yo no quiero título de madre
de hijo ínfame del ínfame padre."

Caupolican erscheint schwach gegen diesen Manneschara-kter einer Frau. Ihr Vorgehen erschrickt und flößt selbst den Araukanern Furcht ein. Daher will der Dichter seinen anderen Frauengestalten die ihnen zukommende weichere Wesensanlage eingeben, er will sie als fühlende Menschen zeichnen, damit das wilde Gemüt der echten Araukanerin nicht die oft etwas weichen Züge der erfundenen Männercharaktere schwäche noch der zu großen Wildheit eines Tucapel gleichkomme. So tut er zwei Zwecken Eintrag. Er läßt die Männer groß dastehen und schafft wesenhafte Frauengestalten dichterischen Geistes.

Als weiterer großer Vorzug in der Araukana sind die Reden anzusehen, die mit den Charakteren nahe verbunden sind. Wenn Menendez den Reden der Araukana kein Lob beimißt, und er Voltaires Vergleichsanstellung der Rede Colocolos mit der Nestors im zweiten Gesang der Iliade tadelt, so ist ihnen doch die gebührende Anerkennung nicht abzusprechen. Denn es ist doch eine nicht zu verachtende Tatsache, daß Ercilla mit der epischen Ausgestaltung der Charaktere die einer natürlichen Redeweise voll Schwung

und Pathos verbindet. Betrachte man nur die eines Colocolo, einer Gestalt dichterischer Erfindung, so wird man in ihr eine geistige Originalität erkennen, die ins Erhabene geht. Nicht etwa ermüdende Worthäufung von nicht hineinpassenden Gedankenformulierungen, sondern knappe, prezise Überlegungstechnik geistiger Tragkraft zeichnet sie aus. Der Dichter flößt seinen Helden seine eigenen Worte und Gedanken ein, die für die jeweilige Lage geeignet sind. Er verschwindet hier hinter seinen Personen, zwischen denen er sonst gern erscheint. Und das ist das Große, daß er jeden eine eigene Sprache sprechen läßt. Colocolo, der Ratgeber weiß seinem Alter gemäß durch Ruhe und Besonnenheit auf sein Volk zu wirken. Er ist der erhabene Greis, der Energie und Weichheit vereint. Wenn er die sich um das Feldherrnamt streitende Jugend besänftigen will, so weiß er dies durch geistige Finesse zu erreichen. Mit flammenden Worten beginnt er, um das Wortgefecht zu dämmen. In überlegtem Vorgehen sucht er die geschickteste Aufeinanderfolge der Gedankensubtilitäten aus, um auf dem Wege, der die Wirkung ihrer unsinnigen Streitigkeiten vorstellt, über eine gefällige Schmeichelei ihrer Gaben und Anlagen zu einem vorteilhaften, ihrem Ehrgefühle angemessenen Vorschlage überzugehen (2/28 ff., 8/33 ff., 16/60 ff.). Hierin diente er zwei Zwecken, sowohl der Erkenntnis und Anerkennung des Rechtes von Seiten der Wilden, als auch der Erfüllung der Friedenspflicht. Wenn sich auch die Gedanken an den zitierten Stellen wiederholen müssen, so erhält doch der jeweilige Vortrag des Colocolo eine so geschickte Wendung, daß man stets eine neue Rede zu hören glaubt. Seine Reden sind voll Feuer und Begeisterung für die Freiheit. Nur den notwendigen Zweck betreffend, den man in dem Werke eines Lucan oft bis ins Schwülstige ausgebreitet findet, verfehlen sie durch ihre gerechten Vorsätze die Wirkung nicht. Solche Reden sind eines Epos würdig, da sie tiefstes Entflammen der Gedanken in klarer Sprach- und Formgebung äußern.

Wie unterscheidet sich seine Sprache von der Caupolicans! Dieser spielt ja auch eine andere Rolle, und in ihr spricht er die ihm zukommende Sprache. Colocolo ist der Mann, der durch Reden Rat gibt; er übernimmt einen Teil von Caupolicans Aufgabe. Daher behandelt dieser nur das direkt Kriegerische in seinen Worten, was mehr nüchterne Sachlichkeit bedeutet. Wohl verbirgt er nicht seine Begeisterung, indem er die Seinen zum Kriege entflammt (8/16), und wohl klingt größte Hingabe an sein Vaterland in dem heldenhaften Entschluß, Habe und Heim zur Rettung der Freiheit zu verbrennen (29/5 ff.), aber Colocolo nimmt ihm schon die nötige Wucht in den Reden, die selbst die reine Sprache nicht ersetzen kann. Umsomehr ist Lautaros „Anruf an sein Volk" hervorzuheben (3/35 ff.). Welch' jugendliche Begeisterung hüllt die Sprache ein! Kein Übermut und Tollkühnheit, sondern natürliche Aufopferungsliebe verkündet sich in flammenden Worten. Diese Wucht, hinter der der wahre Araukanerstolz wohnt, verbrämt eine poetische Reinheit. Das Gewaltige in diesem Aufruf ist, daß in den feurigen Farbentönen eine klagende Seele mitschwingt. Der Schmerz über den vergessenen Stolz seiner Nation ist so groß, daß der Mut sich zur Wut steigert. Das Epische ist dabei auch das Überraschende und das in den Klang der Worte hineintönende Schmerzliche. Ercilla weiß eben seine „Reden" zu beseelen. Auch in den Vorwürfen, die Lautaro seinem Heere macht (12/44 ff., 11/72 ff.), kommt das gleiche Innenleben, das gleiche Pulsieren zum Ausdruck. Es klingt aber ganz anders wie bei Colocolo, obwohl beide die Sache des Vaterlandes predigen. Der Dichter besitzt eben die Kunst, jedem Alter in jeder Situation die passende Sprache zu geben. Derselbe Gedanke klingt im Munde eines anderen neu. Dieses Individuelle gibt den Reden eine angenehme Stimmung. So zeugen Galvarinos Reden von tief schmerzlicher Überzeugung. Diese Rachewut, die jene grausige Tatsache der verstümmelten Hände hervorruft, ist von einem solch innerlich zermürben-

den Gedanken getragen, daß seine Worte in die ergreifendsten Klagen ausklingen. Dieses Klagen steigert sich zu einer Schmerzenswut, die tiefste Erbitterungen außstoßen läßt. Heldisch erschütternd ist die Sprache des Wilden. Das Feuer, mit dem er seine Landsmänner entflammt (23/7 bis 14), führt seine Reden durch die natürliche Schilderungskraft zur epischen Würde. Dieses Aufreizen endet dann mit einer Weltentsagung, wobei aber der Stolz selbst im Tode noch aufrecht bleibt. So heißt es:

Quando el siniestro hado y dura suerte
nos amenacen cierto en lo futuro
podemos elegir honrada muerte
remedio breve, fácil y seguro:
poned á la fortuna el hombro fuerte
á dura adversidad corazon duro
que el pecho firme y ánimo invencible
allana y facilita aun lo imposible (23/14).

Während der Schlacht tritt seine Todeswut erst recht hervor, indem er die Ehre weckt (25/36—40). Dabei ist deutlich zu erkennen, wie der Dichter hinter seinen Worten spricht. In dem Ausklang, in dem er eine traurige Wahrheit zeigt, liegt die Hauptwucht. So die Worte:

tambien piensen que queda condenado
por rebede y traidor quién no venciere
que no hay vencido justo y sin castigo
quedando por juez el enemigo;

mit dem Gedanken „der Sieger nur hat Recht“. Und vor dem Tode rafft er noch einmal seine ganzen Gefühle zusammen (26/25—27). Groß sind die wenigen Worte, die er einem kleinmutigen Kapiken zuruft: Dîme infame traidor etc. (26/36). Mit tief menschlicher Rührung beendet der Held seine Reden. Immer wieder ist die Vorliebe Ercillas für alles Ergreifende und Gefühlvolle herauszulesen.

Was die „Charaktere“ an menschlichem Innenleben nicht dargeboten haben, verdeutlichen die „Reden“. Aus ihnen ist die erkennbar vollendete Wesenheit herauszuspüren.

Sie fördern das Epische, da sie das Charakteristische in der Handlung hervorheben. Geist, Verstandeskraft und Einsicht spricht aus ihnen. In loser Verknüpfung und leichter Folge schweben sie dahin. Kein Wust unnützer Weitschweifigkeiten, sondern präzise Ideenorganisation bestimmen den Redegang. Keine lose Tändelei, sondern ergründende Tiefsinnigkeit, die das Glaubhafte einer humanen Geistesgesinnung zur Gewißheit macht. Tiefmenschliche Gedanken und Worte wurzeln in den Gestalten der Araukana, wodurch das Epische den notwendigen Zweck behält und erhält. So stehen die Reden neben den Charakteren wie eine Frucht neben dem Stamme.

b) Schlachtenbeschreibungen.

Die das Epos umfassende Haupttatsache, ja das System, nach dem sich alles, sogar die Menschheit der Welt in dem Werke richten muß, ist der Verlauf der Schlachten, ist schlechthin das Kriegerische. Es ist der Pulsschlag, es ist die Seele des Epos, aus der sich die Charaktere der Menschen gebildet haben. Wohl äußert sich ein geschichtliches Gebundensein, eine an die Wirklichkeit sich anklammernde Aufeinanderfolge, aber der Kern der Sache, die innere Kraft der Beschreibung, die lebhafte Farbenmischung des Aeußeren und Inneren ist das Dichterische, ist das Epische. Mit einer überwältigenden Weltanschauung gibt er das Erleben und Erdenken kund. Kaum kann er die vielen Eindrücke bei der Teilnahme am Kampfe fassen, und kaum soll er in der Darstellungstechnik von 9 Schlachten noch Variierungskunst aufbieten können, und doch empfindet man das Miterleben und eine bei allen Wiederholungen neu erscheinende Beschreibungskraft derart, daß man die Kämpfe gleichsam durch den Weltspiegel des Zauberers Fiton zu schauen und in ihnen ein jeweiliges neues Bild zu sehen glaubt. Was das Ganze oft zu historisch macht, steht im Einzelnen dichterisch da. Vorerst zeigt der Aufbau der Schlachten eine überlegte Methode.

Ein Signal, meist Lärm der Wilden, kündet den Kampf an. Die Heere gehen aufeinander los, indem sie sich teils umschleichen, teils sich durch die Waffen Bahn brechen. Das allgemeine Morden wird durch Einzeltaten abgelöst. Lärm kündet den Sieg an. Flucht beendet den Kampf. Oft beginnt dann eine große Verfolgung, auf der das blutige Streiten fortgesetzt wird. Diesen äußeren Rahmen schmückt das dichterische Bild, die erfinderische Ausgestaltung. Die bis ins Detail gehenden Gemälde lassen einen tief poetischen Kunstsinn nicht übersehen. Eindrücke auf Eindrücke häufen sich und kleiden sich in ein episches Gewand. Besonders birgt die Seeschlacht von Lepanto, in der die Einzelschilderungen hervorragen, eine poetische Stimmung. Schaurige Taten einzelner Helden schüren auch sonst die Spannung, und dazwischen spielen sich ruhige Schilderungen eines sterbenden Kriegers ein (9/79, 14/18). Dieses Ablösen der Effekte, die die krassesten Farben mit den zartesten Pinselstrichen abstufen lassen macht die Beschreibungen wirkungsvoll. Der Tod des einen wird durch die Rache des anderen ersetzt (9/80, 14/36/37 etc.), ein Gedanke, der immer wiederkehrt. Und immer mischen sich dabei die Wirkungen der Grausamkeiten ein, die, sei es in menschlichen Verstümmelungen, sei es in schaurigen Bildern einer entstellten Natur (Blutvergießen 19/46, 22/32, 3/30, 5/33 etc.) sich kundgeben. Es wechseln die direkte Handlung eben allgemeine Eindrücke ab. Das Großartige dabei ist die dichterische Kunst, den Gegenstand zu beleben, das Tote zu beseelen. So etwa: Häupter rollen grinsend durchs Schlachtenfeld (25/32) oder die Erde seufzt und zittert (3/49, 4/24, 5/23) oder der Tod kommt hinter ihnen (den Fliehenden) drein (6/37 u. a.). Sodann auch weiß Ercilla den Kämpfern seine eigenen Gefühle einzugeben, wie etwa: Sucht nach Ehre (5/50 etc.) oder, um die Angst der Fliehenden auszudrücken: sie versprechen Fasten, Beten, Gelübde für den Papst (6/51), sie beben in dem Gedanken, als Besiegte zu ihrer Schande zu leben (15/38)

u. a. Ja er versteht seine Eindrücke zu allgemeinen Empfindungen umzuformen, ja sein Innerstes als das Gefühl des Lesers gleichsam zu erkünsteln. Mit Vorliebe wählt er krasse, packende Bilder, die in ihrer Anschaulichkeit das Unmögliche wahr erscheinen lassen. Um das kriegerische Toben nur langsam abzuschwächen endet er seine Beschreibungen mit einer dichterischen Besonderheit, die aber mit der vorangehenden geschichtlichen Handlung in engem Zusammenhang steht, ja aus ihr hervorzugehen scheint. Wenn er nach den Verzweiflungskämpfen der Wilden (Ges. 14 u. 15) den ganzen Schauder des Krieges durch einen überlebenden Araukaner zusammenfassen läßt, so erhält die ganze Tragik in dieser Szene eine epische Nachwirkung. Der Leser fühlt nach dem wüsten Schlachtentoben die Vergangenheit noch einmal in der grausamen Todesstille in sich, die in dem einzigen noch lebenden Menschen ihre tiefe Melancholie erhält. So birgt das Kriegerische eine epische Rundung in sich. So auch enden die anderen Schlachten, wenn nicht mit dem gleichen Bilde, so doch mit einem abschließenden Gedanken, der meist in einer Einzelschilderung seinen Ausdruck findet (etwa Rengo und Tucapel 25/61 ff.; Galvarin 22/45 ff.).

Neben den direkten Schlachtenschilderungen, die durch ihre feurigen Detailbeschreibungen und lebhafte Vorstellungskraft hervorragen, verdienen andere Einzeldarstellungen betont zu werden. Vor allem findet das Elegische, das sanft Melancholische, jener lyrische Stimmungszug des Dichters in ausdrucksvollen Bildern einen Widerhall. So etwa ist die sanft elegische Lautaro-Guacaldoszene (Ges. 13) als die psychologische Aeußerung des Dichters anzusehen. Dieses bis ins Einzelne gehende Lavieren einer bangen Seele, die in der erzwungenen Beherztheit der anderen ihr Echo findet, bietet durch ihre wachsenden trüben Ahnungen ein episch-lyrisches Stimmungsbild, ein Bild, das denselben Gedanken in immer wiederkehrende Wahnideen einer vagen Einbildung ausdehnt. Ebenso atmen die sentimentalen

Einzelschilderungen in den tief tragischen Szenen einer Tegualda und Glaura diese lyrische Atmosphäre und darin den empfindenden Kunstsinn Ercillas. Ein langes Hinpendeln seelischer Impressionsfarben, die eine eingehende Nüancierung erkennen lassen, zeigt die beschreibende Tiefgründigkeit. Außerhalb der dramatischen Szenenbilder äußert sich die gleiche Stimmung in dem Gesamtfühlen eines Volkes. So etwa sind die „Klagen der Frauen", sei es um ihre ausziehenden oder gefallenen Gatten (7/6 ff. u. 4/81 ff.), sei es um Plünderung ihrer Habe (18/16-22). Das sich Hineinversetzen des Dichters in die Welt der Klagenden bewirkt, daß selbst stumme Gebärden zu sprechen scheinen. Diese Kunst, bis ins Detail jegliche Vorstellungs- und Ermessungskraft auszumalen, jede Gefühlsregung spürbar zu machen, gibt sich u. a. im Sterben kund, wo sich jeder Schritt des herannahenden Todes herausliest (9/79, 14/18). Außerhalb dieser elegischen Stimmungsbilder herrschen anschauliche Farbengebungen vor. So etwa der schon von Menendez hervorgehobene Parallelismus des Einbruchs von Tag und Nacht (Ges. 2), die Natur im Zusammenhang mit dem menschlichen Leben. Die Kriegsunruhe wird durch den Frieden der Nacht abgelöst, oder die lichten Strahlen des neuen Tages werden durch plötzlichen Lärm getrübt (25/16, 14/7). Wenn Humboldt (Kosmos 2/86) die Araukana jedes Naturgefühls (in Beschreibungen wie: Garten des Zauberers Fiton, Schilderung des Meeres und Sturmes) entbehren läßt und die geographischen Wortregister, die Häufungen von Eigennamen enthalten, tadelt, so geht er in der Beurteilung der ersten Annahme zu scharf vor, denn ein lebhaftes Mitempfinden und eine regsame Vorstellungskraft unseres Sängers macht die Eindrücke lebendig und anschaulich und läßt ein Insichfassen der Natur nicht absprechen. Die Schilderung des Sturmes auf dem Meere (15) vergißt in ihrem Eifer eine sorgsame Wortwahl, doch die pulsierende Leidenschaft hebt über diesen Fehler hinweg. Den Garten Fitons charakterisiert eine liebreiche

Phantasie, wie sie in den romantischen Rahmen dieser Episode hineinpaßt (26/46-49). Eine kunstvolle Einbildungskraft spiegelt sich in dieser von Nymphen bewohnten Natur wider. Malerische Reize bietet auch sonst die Idealwelt (17/44—51 u. 18/67), in der die paradiesische Pracht den von dem Dichter hineinversetzten Wesen angemessen ist. Dann auch gibt die fast kindliche, idyllische Beschreibung des von ihm verfolgten Rehes durch wirre Waldschluchten und Bergreviere hindurch ein liebliches Vorstellungsbild.

Auch in kleineren Betrachtungen ragt die kunstsinnige Detailkunst vor; so etwa sind die Beschreibungen des Fitonpalastes (23/66—68), der vor uns gleichsam errichtet wird, oder die der Arzeneien und Latwergen in der Halle des Magiers (23/49—54), in der die unmöglichsten Ingredienzien zur Veranschaulichung dieser Zauberwelt zusammengebraut werden, bis ins Genaueste ausgetiftelt. Ebenso enthalten Schilderungen einer Rüstung (8/13, 29/25) oder eines Pferdes (6/42) die kleinsten Merkmale einer Charakterisierungsmöglichkeit.

Aus all diesen Erkenntnisvorstellungen heraus, die, soweit sie dichterisches Empfinden nähren, hervorragen, muß daß Einzelne im Gesamten, das Besondere im Allgemeinen und der Gehalt im Gestalten als hervorstechend betont werden. Daher wird auch das Geschichtliche durch einflößende Beschreibungstechnik episch verziert. Vor allem tragen dazu die Vergleiche noch bei. Für jede Regung findet sich ein passendes Bild in der Natur und ihrer Welt wieder. Die Menschen werden je nach ihrer Charakteranlage anderen Lebewesen ähnlich gehalten. Homerischen Kunstsinn kennzeichnet diese Verwebung. Unter dem vielen Dargebotenen gibt es kleinere und größere Ausschmükkungen, die je nach Angemessenheit als kurze Bilder oder Gleichnisse hervortreten. Schon aus wenigen ist der dichterische Schmuck herauszulesen. Dabei zeigt sich das Erfinderische in dem passenden Auswählen für jede Situation.

Einige Beispiele:

Wechsel des Glückes ähnelt dem vom Sturme aufgepeitschten Meere (11/64);

Überumpelung ähnelt einem zu wasserreichen Strom, der Dämme durchbricht (11/66);

Ungeduldiges Warten ähnelt dem die Rennbahn durcheilen wollenden Pferde und dem beutegierigen Falken (11/9);

Rückzug der Heere ähnelt zwei atemlosen Stieren, die langsam weichen, Blick gegen Blick (4/42);

Morden ähnelt den Schlächtern, die auf Fleischklötze niederhauen (14/35);

Umherirren und Klagen der Frauen ähnelt blökenden Lämmern, die nach ihren Müttern klagen (7/15).

Überwältigung und Tod der Christen ähnelt dem Caiman, der aus Hunger eine Schar Fische einschluckt (3/24);

etc.

IV.

Was bedeutet die Araukana für ihre Zeit?

Die Araukana, die uns in den hier zum Abdruck gelangten Abschnitten die Haupt-Wesenszüge der äußerlichen sowie innerlichen Rundung nahebrachte, legt uns aus dieser Kenntnis heraus die unmittelbare Frage vor, was für einen Wert hinterläßt sie ihrer Zeit, ja was bedeutet sie für die Renaissance? Um darauf zu antworten, bleibt ein kurzer Rückblick auf die literarische Entwicklung unerläßlich.

Die über alle Gebiete der Literatur flutende Geistesströmung der Renaissance fand nur darin einen individuellen Wert und Größe, daß das Empfinden jener unruhvollen Zeit mit neuem Erfindungsstoff und neuer finesse d'esprit genährt wurde. Dieser Zug jener Epoche, der von Italien ausgehend den ganzen Süden beherrschte, ließ in der auf-

kommenden Renaissancebewegung eine spürbare Basis wahrnehmen. Renaissance ist der Gedanke, ist der Pulsschlag jener neuen Geistesregung, die Altes neu, d. i. zeitgenössisch erleben will. Renaissanceblut rinnt durch die Adern eines Petrarca, der in der Besteigung des Mont-Ventoux modernes Naturgefühl in antikem Gewande äußert, da er einem Helden der Antike nacheifern, da er die Antike neu erleben möchte. Und weiterhin fließt dieses Sehnen, diese Zwiespältigkeit, die das Alte nicht mehr will und doch an ihm haftet, durch einen Decamerone, in dem eine Grisildis zu unwahr tugendhaft, zu mittelalterlich erscheint, in dem aber andererseits der Diesseitsdrang, die moderne Freude am Genießen und am Leben pulsiert. Und dann ein Ausruhen der wiedergeborenen Kräfte der Antike, bis sie ihre volle Entfaltung in den Auswirkungen eines Orlando furioso und eines Principe finden. Jetzt ist der Höhepunkt des Renaissancegedankens, der Gipfel antiken Empfindens erreicht, von dem aus die umliegenden Länder überstrahlt werden. Vorerst ist es Frankreich, das in seiner Begeisterung für Neues, Ideales, sich in klassische Studien vertieft und Italiens Schätze durchforscht, sodaß zur gleichen Zeit wie der Orlando in Italien auch schon die Plejade in Frankreich zu triumphieren beginnt.

Doch wie steht es mit Spanien? Schon in der Einleitung sagte ich, daß das nationalstolze Spanien eine Renaissance aus sich heraus zu erstreben hoffte und darin eiferte. Doch alle Versuche scheiterten. Daher nahm es gerne die Strahlen eines Ariost und Tasso, einer wahren Renaissance und eines wahren Freiheitsimpulses auf, um sie dann durch eigenen Glanz eines bewußten Nachahmungsgedankens zu berauben. Als es für die Lyrik bessere italienische Metren ausnutzte und in Horaz und Petrarca vorbildliche Liebessänger fand, da konnte es auch nicht mehr umhin, für das Epos Erneuerer und Wegbahner zu suchen. Ercilla führte diese schwierige Aufgabe durch die Anbahnung einer Renaissanceidee aus, die, wenn auch

noch in eng umflochtenem, pseudoantikem Rahmen, doch Freiheitssinn sowohl in Stoff als auch in dichterischem Eigengefühl birgt. Die Araukana ist mit ariostischen Motiven und antikem Gestaltungsgefühl durchsetzt; sie atmet Zeitgeist und dichterische Kraft. Das ist das Große in diesem unserem Werke, daß es die aufgerüttelte Idee eines Camoens nach anderen Gesichtspunkten hin erweitert; daß es Menschen einer anderen Atmosphäre in ihrem Wirkungs- und Empfindungskreise darstellt und dadurch die Alltagswelt verklärt. Daher steht es auch allein da auf weiter Flur, eben da es die Bindung an die Welt eines KarlsV., des Abgottes der damaligen Menschheitsliteratur durchdringt und in einem neu entdeckten Lande seinen Stoff, sein Leben und Erleben sucht. Was kann ein Dichter einer Literatur mehr vermachen als den Spiegel einer noch mit der Natur verbundenen Welt, in der ein primitives und originelles Menschsein herrscht, in der angeborenes Menschheitsgefühl die Seele adelt? Was ist jener in der Geschichte einzig dastehenden Epoche lieber als die Ueberlieferung wahren Erlebens und wahrer Geschehnisse im Gewande einer Dichtung, eben da das Wahre schon romantisch klingt? In ihr lebt daneben auch der Mensch als eigene Persönlichkeit, als Ichfigur, nicht als ein herausgeworfenes Teil aus einer Gesamtheit. Ariost dient unserm Dichter dazu, insofern als er ihm freie, nicht fein ausgetiftelte, doch säuberlich hingeworfene, bewußte Figuren zum Vorbild gibt, die Ercilla für seine Welt geeignet macht und für die er zu empfinden weiß. Dieses Sicheinsetzen für den ganzen Stoff, der, wenn er ihn auch oft gern verlassen möchte, um wie Ariost von Liebe zu singen, dennoch ihn bannt, teils aus Pflichtbewußtsein, teils aus Neigung, und dies lyrische Vibrieren seiner Seele, die ihn zu eigenen Gefühlsausbrüchen treibt, womit er zugleich den Leser sprechen läßt, vermochte die damalige Welt der Spanier tief zu fesseln. Er war der erste spanische Epiker und auch der einzige, der über seine huldigungssüchtigen Vorgänger und Zeitgenossen durch seine M e n s c h-

heitsdichtung hinaus wuchs, da er Antike und Moderne durch Ariost zu vereinigen gelernt. Modern ist der Stoff und der Geist der Dichtung, antik ist das innerlich Freie des Menschen und das Gestaltende, und in dem Gemeinsamen beider liegt das Renaissancehafte und das Dichterische. In diesem Sinne ragt sie über alle zeitgenössischen Erzeugnisse hinaus. Wenn vorübergehende Zeitströmungen, wie der Gongorismus, jene schädliche Nachahmung des Marinismus, eine verfeinerte Künstlichkeit in Stil und Sprache zu erreichen vermochten, so sind dies nur Momente geistiger Entartung, die bald wieder in die schlichte Natürlichkeit und tiefe Beseelung einer Araukana zurückgehen. Das Menschliche frei und das Einfache und Unbedeutende erhaben zu machen, ist eben die zum Gipfel führende poetische Losung eines Dichters, und so auch des der Araukana.

Lebenslauf.

Am 27. 4. 1906 wurde ich, Walther Strohmeyer, evangelisch, zu Andernach am Rhein als Sohn des verstorbenen Chemikers Dr. phil. Otto Strohmeyer und seiner Frau Elsbeth geb. Bosse, geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums meiner Vaterstadt, das ich am 3. März 1924 mit dem Reifezeugnis verließ, war ich ein Jahr auf einer Bank tätig. Ostern 1925 begann ich mit meinem Studium in Bonn und widmete mich im ersten Semester Staatswissenschaften und neuerer Philologie, zu der ich vom zweiten Semester ab ganz überging.

Die Anregung zur Dissertation gab mir mein hochverehrter Lehrer, Herr Geheimrat Prof. Meyer-Lübke, dem ich auf diesem Wege meinen besonderen Dank aussprechen möchte.

Die mündliche Doktorprüfung fand statt am 12. Juni 1929.